**L. Ghezzi** e **L. Zampieri:** Prima del sonoro: l'industria cinematografica italiana negli anni venti - **M. D'Amico:** Un film proletario nella Germania di Weimar - **T. Cicciarelli:** Cortometraggi a Lilla - Recensioni, libri, notizie a cura di A. Bencivenni, G. Bendazzi, A. Bernardini, G. Cincotti, M. De Benedictis, E.G. Laura, A. Mazzoleni, C. Pasquini - Tutti i film usciti a Roma - Ventuno illustrazioni

2

BIANCO E NERO 1979

# SOMMARIO



Fotografie dell'archivio di Mario D'Amico. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

**anno XL - fascicolo 2 - marzo-aprile 1979**

# PRIMA DEL SONORO: L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ITALIANA NEGLI ANNI VENTI

**Luigi Ghezzi e Luisa Zampieri**

Solo in tempi recenti si è sviluppato tra gli studiosi un crescente interesse per la cinematografia del ventennio fascista, sia per quanto riguarda le strutture che ne costituivano l'apparato e i loro rapporti col potere politico, sia soprattutto per quel che concerne un riesame critico della produzione filmica.

Prima ancora di accennare ad alcune delle cause alla base di questa lunga latitanza di interessi, è opportuno sottolineare come tale fenomeno abbia rispondenza precisa in altri campi di indagine; si può parlare in sostanza di un allargato tentativo tendente a rimuovere e a cancellare, nell'immediato dopoguerra e nel decennio successivo, il ricordo e l'essenza stessa dell'esperienza fascista.

Sottendeva a questo atteggiamento anche l'interpretazione generalmente data in quegli anni in sede storiografica del "fascismo": una interpretazione di matrice liberale che inquadrava il fenomeno come "malattia morale", quasi « uno smarrimento di coscienza, una depressione civile e una ubriacatura provocata dalla guerra » come scrisse Benedetto Croce [1].

Un'interpretazione che appare oggi insufficiente o quanto meno mutila, e che se può essere giustificata sul piano puramente emotivo tenuto conto del clima particolare del dopoguerra, non può naturalmente essere accettata in sede scientifica, in quanto non si possono estrapolare i contenuti propri dell'esperienza fascista dal piú ampio contesto degli avvenimenti ad essa precedenti.

Anche per quanto riguarda la cinematografia del ventennio i termi-

[1] Benedetto Croce: *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, in: Renzo De Felice: « Le interpretazioni del fascismo », p. 29.

ni della questione sono stati spesso travisati: la produzione cinematografica del periodo è stata saltata a pie' pari, non fatta oggetto di un'approfondita analisi critica se si fa eccezione per i soliti film (meno di una decina) visti comunque sempre in un un'ottica unilaterale, proiettata e finalizzata alla comprensione del fenomeno neorealista.

E quando si è trattato di trovare dei precedenti, degli antefatti a quei gloriosi fastigi si è ricorso alle esperienze realistiche del secondo decennio del secolo (*Assunta Spina, Sperduti nel buio*). Scrive Luigi Chiarini: « La piú viva tendenza dell'odierno cinema italiano sgorga d'improvviso dopo i venti anni di fascismo ma, come certi fiumi carsici che si inabissano per riemergere assai lontano, porta nelle sue acque tumultuose quello slancio vitale impresso fin dai tempi del muto dalla tendenza che ha in *Sperduti nel buio* una delle sue opere piú significative » [2].

Nel corso degli ultimi anni questo atteggiamento è stato modificato ed il cinema degli anni '30 in particolare è stato fatto oggetto di nuove indagini impostate secondo una visione piú corretta e maggiormente rispondente alle reali esigenze e dimensioni del problema.

Questo fervore di iniziative e di nuovi approcci ha però sinora solo sfiorato il decennio precedente, quello che investe la critica fase del nostro cinema muto che va dalla fine della guerra all'avvento del sonoro.

Oltre ai motivi di carattere generale già esposti, l'esplorazione e l'analisi di questo travagliato periodo sono rese notevolmente piú difficili dalla scarsità della documentazione disponibile.

Di qui si rende necessaria una metodologia di intervento che, in mancanza appunto di sufficiente documentazione ufficiale, si orienti su un lavoro di ricerca basato su quella che è la fonte piú ricca di notizie: la stampa specializzata dell'epoca.

Naturalmente l'eterogeneità degli argomenti e la poliedricità degli aspetti che se ne desumono rendono necessario un successivo momento di riaggregazione e confronto.

Bisogna poi tener conto di un altro elemento cui si è accennato di sfuggita: proprio in quegli anni il cinema italiano attraversa una delle sue fasi piú difficili, una crisi involutiva che ne minerà le strutture fino a rarefare al massimo l'attività produttiva.

Il divismo, gli altissimi costi di produzione, la cattiva amministrazione, le speculazioni private, la carenza di validi interventi statali, sono i principali tra i fattori che emarginano il nostro cinema e ne provocano lo sfascio.

[2] V. « Il neorealismo cinematografico italiano » a cura di Lino Miccichè, p. 339.

Queste le cause intrinseche, ma non mancano naturalmente motivi di piú ampio respiro collegati alla crisi che, in generale, investe le coscienze in seguito ai rivolgimenti sociali, politici ed economici del dopoguerra e degli anni a venire.
Con questo lavoro ci si propone di evidenziare quelle che sono le principali linee di tendenza della cinematografia italiana del periodo. Ciascuna di queste direttrici è naturalmente suscettibile di nuovi approcci e di maggiori approfondimenti soprattutto sulla base di una ricerca delle fonti non ancora esplorate.

## Prima della crisi

Scrive nel 1932 Ugo Ugoletti nel suo volume « Stato e cinematografo »:

Dal 1911 al 1914 la cinematografia italiana, in un crescendo di successi e di affermazioni, riusciva a conquistare una posizione di prestigio e di primissimo piano nell'attività europea imponendosi nettamente su tutti i mercati d'esportazione. Da Torino, culla della cinematografia, che aveva per maggiori esponenti due gloriosi pionieri — Arturo Ambrosio ed Ernesto Maria Pasquali — s'irradiarono nel mondo le prime luci d'una nuova mentalità cinematografica. La fervida gara dell'Ambrosio e della Pasquali si accese di piú vaste competizioni col sorgere di nuove case, si estese a Roma e a Milano. Nel 1913 dalle fucine torinesi dell'Itala usciva a sbalordire il mondo un film; *Cabiria* (...). Nel 1913 l'industria cinematografica italiana era giunta all'apogeo. A Torino la Pasquali, l'Ambrosio, l'Itala e numerose minori, a Roma la Cines, la Tiber, la Caesar ed un'infinità di piccole case, a Milano la Milano Film, a Napoli la Polifilm, a Catania l'Etna Film producevano centinaia di pellicole che garantivano un tranquillo rendimento ai nostri cinematografi e che trovavano quasi sempre un sicuro sbocco in tutti i paesi europei, nelle Americhe e nell'Estremo Oriente. All'inizio della conflagrazione mondiale si manifestarono i primi sintomi della crisi; la chiusura di alcuni importanti mercati esteri aveva reso già difficili le condizioni; il richiamo sotto le armi di dirigenti, artisti, tecnici ecc., costrinse alla chiusura quasi tutti gli stabilimenti. Nel 1916 l'attività è ripresa in pieno, e tanto a Torino che a Roma incomincia quello sciagurato affluire di casette e casupole che doveva determinare una vera e propria inflazione, preparando il terreno alla formidabile offensiva della cinematografia americana la quale, fra il 1914 e il 1916, aveva saputo vigorosamente affermarsi; la nostra attività industriale continuò a svolgersi in piena anarchia [3].

[3] Ugo Ugoletti: *Stato e cinematografo*, in « Prima Biblioteca Cinematografica Italiana », 1932, pp. 26-27.

Ma il « momento aureo della nostra produzione », come lo definisce Gian Piero Brunetta, non poggia su basi solide; il fenomeno sembra piú che altro legato a fattori contingenti. A conferma di ciò ecco una serie di interventi apparsi in periodi diversi sulla stampa dell'epoca. In un'intervista concessa alla rivista torinese « La Vita Cinematografica » nel 1922, il cav. Alfredo Masi, direttore artistico, afferma:

Il primato nostro non è realmente mai esistito; eravamo quasi soli a produrre [4].

Sempre sulla « Vita Cinematografica » si legge due anni piú tardi:

L'industria cinematografica italiana fiorí automaticamente e indipendentemente dalle capacità e dai mezzi di quegli uomini che spesso vantiamo come pionieri; il primato nostro era fittizio ed effimero; quale concorrenza dovevamo battere? Dieci case italiane o poco piú, altrettante francesi, un paio tedesche, una danese, qualche larva di casa in America. Poi l'America cominciò a produrre e le tenne dietro la Germania; la quale durante la guerra fece miracoli [5].

Ancora piú impietosamente nel 1927 « Il Corriere Padano » afferma:

Dal 1907 al 1919 l'Italia si butta con piú furore alle ricostruzioni storiche; i risultati sono: cattivo gusto, falsificazioni, sazietà e noia degli spettatori [6].

Evidentemente si esagera; l'atmosfera di pessimismo e di profondo abbattimento instauratasi con il perdurare della crisi nel corso degli anni venti, e forse la volontà di rottura con l'esperienza politica e culturale del passato, introdotta dal regime, possono contribuire a spiegare tanto accanimento.
E' però altrettanto vero che la paralisi pressoché totale che colpirà l'industria cinematografica italiana per buona parte degli anni venti affonda le sue radici proprio nel periodo prebellico e le rinsalda durante il conflitto.
Nella relazione della Società Anonima Stefano Pittaluga del 1922 si legge tra l'altro:

Specialmente durante la guerra nei maggiori centri italiani pullularono i teatri di posa; la prima produzione, che fu anche ottima, diede profitti insperati; successivamente la produzione diventò sovraproduzione. Scoppiò l'armistizio ed allora ci si accorse che se l'Inghilterra non aveva prodotto nulla, che se la Francia aveva perduto terreno, Germania

[4] « La Vita Cinematografica », 1922, nn. 23-24.
[5] Idem, 1924, n. 9.
[6] Idem, 1927, n. 6.

e America ci avevano sorpassato tecnicamente e commercialmente e conquistavano tutti i mercati; era il caso di ridurre la produzione, ma invece si andò avanti; la crisi si allargò [7].

Ecco come il clima di pressappochismo in cui prospera la nostra produzione viene descritto in un articolo della « Siepe », rivista d'arte, che si occupa solo marginalmente di cinematografia:

Promuovere la nascita di una azienda cinematografica è stata ritenuta, in questi ultimi anni, cosa piú che facile. Si è creduto bastasse raccogliere qualche centinaio di biglietti da mille, un paio di fotografi improvvisati per la circostanza ad operatori da presa, due o tre divettes o gommouses da caffé concerto, sei o sette oziosi, frequentatori di bars o di caffé di dubbia fama e si è avuta la troupe bell'e pronta pel... crimine [8].

La stessa rivista riporta successivamente un'intervista rilasciata da Archibald Townes, soggettista americano:

Le cause particolari della débacle italiana si possono riassumere cosí: la facilità dei successi ha fatto credere agli italiani che tutto ciò che fosse made in Italy avesse diritto a imporsi naturalmente! Quindi si cadde nel facilonismo della elaborazione finanziaria, nella trascuratezza pietosa della costruzione artistica e soprattutto nella monotonia dei soggetti. Aggiungete poi il microbo devastatore del divismo: in nessun paese come in Italia ha allignato cosí abbondantemente la mala pianta del divismo. Ai divi e alle dive si immolava la vita del film [9].

Divismo e banalità dei soggetti, dunque, fenomeni interdipendenti cui « La Siepe » fa riferimento in un altro articolo:

Non importa che il soggettista aggrovigliasse situazioni insostenibili, dimostrasse una madornale ignoranza dei sentimenti umani o non tenesse conto alcuno delle circostanze di tempo e di luogo. Tutto era permesso e consentito se la Diva poteva avere l'opportunità di sfoggiare le sue cento acconciature o i suoi mille artifici per mettere in mostra le sue carni denudate [10].

Naturalmente il divismo, al di là del fenomeno di costume e delle implicazioni moraleggianti che comporta, presenta anche e soprattutto una profonda incidenza sui bilanci delle case produttrici:

Nel 1919 le retribuzioni di alcune nostre attrici sono: Francesca Bertini 3 milioni, Pina Menichelli 2 milioni e mezzo, Soava Gallone trecen-

[7] Idem, 1922, n. 37-38.
[8] « La Siepe », 1921, n. 5.
[9] Idem, 1921, n. 7.
[10] Idem, 1921, n. 6.

tomila lire annue. Gli stipendi degli attori si aggirano sulle centomila lire annue. [Tra i direttori artistici] Augusto Genina è pagato duecentomila lire; Caserini Bonnard e Gallone da centomila a centocinquantamila [11].

Anche se queste cifre vanno naturalmente prese con beneficio di inventario, rimane indubbio il fatto che le somme percepite dai piú affermati rappresentanti della nostra cinematografia erano assolutamente spropositate.
Un valido rimedio contro questo spreco di danaro avrebbe potuto essere un efficace intervento governativo atto a calmierare l'altissimo livello raggiunto dagli emolumenti dei nostri artisti.
Ma:

Il Governo è assente; si produce senza regola, la concorrenza si fa spietata [12].

Ed il pubblico? Il pubblico

subisce, anzi ingolla pazientemente, ma non nasconde, quando gli si presenta l'occasione, la sua preferenza per la produzione condotta su trame artistiche e ragionevoli [13].

A conferma di ciò prende sempre maggior piede nel dopoguerra il fenomeno dell'importazione di pellicole straniere (principalmente tedesche e americane), fenomeno che contribuirà a dare il colpo di grazia alla nostra già traballante industria cinematografica; da una parte la novità dei soggetti legata ai volti nuovi degli interpreti e alla raffinatezza della tecnica, dall'altra le favorevoli condizioni di acquisto e di noleggio permettono a questi film di fare larga breccia nel mercato italiano.

Appariva Chaplin, appariva Mary Pickford e appariva Douglas Fairbanks. In parte per reagire a tale produzione che mostrava di soddisfare i gusti del pubblico, ma soprattutto per rispondere a certe proprie istintive tendenze, i produttori continuarono a rivolgersi a letterati per avere le trame dei films da fare interpretare agli attori che in quel momento andavano per la maggiore. Si venivano a contrapporre in sostanza delle didascalie al dinamismo visivo; ma tutta questa produzione, surrogato del teatro o della letteratura, priva cioè di valori cinematografici genuini, aveva fatto il suo tempo [14].

[11] « Cines - Mezzo secolo da cinema italiano (1906-1956) », p. 29.
[12] Ugo Ugoletti: *Stato e cinematografo*, cit., p. 31.
[13] « La Siepe », 1921, n. 6.
[14] Francesco Pasinetti: « Storia del cinema », pp. 73-74.

A questo proposito, episodio emblematico è la costituzione di una nuova casa produttrice, la Tespi Film, che esplica la propria attività avvalendosi della collaborazione di letterati illustri quali Arnaldo Frateili, Umberto Fracchia e Luigi Pirandello.

Abbiamo dunque via via esaminato le cause determinanti lo scoppio della crisi; possiamo adesso riassumerle brevemente: improvvisazione, mancanza di una politica equilibratrice da parte del Governo e quindi crisi di sovrapproduzione, piaga del divismo, vacuità dei soggetti, penetrazione delle pellicole straniere. Il favore che incontrano queste ultime, soprattutto se di provenienza americana, si può desumere leggendo quanto scrive in proposito Giuseppe Lega:

Al drammetto pseudopassionale e sentimentale e alla monotona commedia borghese che erano andati malinconicamente scolorendo tra pareti di troppo appariscente cartone ed isterici gesticolamenti di primedonne, subentravano, sui nostri schermi, visioni di una ampiezza, di una sofferta umanità, di una concezione di vita assolutamente nuova e inaspettata [15].

Il substrato su cui i singoli elementi disgreganti si innestano e si potenziano, coagulandosi, è rappresentato dai profondi mutamenti che il conflitto mondiale ha portato con sé. Questo clima nuovo è stato descritto, o piú che altro abbozzato, da Carlo Lizzani nella sua storia del cinema italiano, una delle poche comunque che tenti una analisi piú approfondita del fenomeno della crisi, cercando di collegarla strettamente ai mutamenti sociali, politici, economici e culturali prodottisi nella fase del conflitto e subito dopo.

Gli elementi dirigenti della nostra produzione non sembra si siano resi conto, all'inizio della guerra, e nemmeno negli anni seguenti, che profondi rivolgimenti si andavano preparando nella struttura economica, sociale e spirituale di ogni nazione, e che quindi nuove esigenze sarebbero affiorate da parte del pubblico, nuove mode, nuovi gusti sarebbero nati (...)
In Italia piú acutamente si fa sentire, in questo momento [immediato dopoguerra] l'assenza di una forte e sana, democratica e popolare cultura che possa sostenere l'urto, o respingere l'attacco prepotente e aggressivo dei neoromantici, dei dannunziani, dei pragmatici, divenuti custodi autorizzati, sacerdoti del nuovo clima morale. Il risultato fu l'immobilità, la progressiva cristallizzazione delle formule venute alla luce nell'immediato anteguerra [16].

[15] Giuseppe Lega: « Cinquant'anni di cinema », p. 27.
[16] Carlo Lizzani: « Il cinema italiano », pp. 41-42.

### La U.C.I.: fallimento di un consorzio

Si legge su « Kines »:

Dopo la guerra le Banche si son trovate piene di denaro. La paura di perderlo e la preoccupazione di far fruttare il capitale, che quando è fermo si consuma, decisero le Banche ad entrare nell'industria. Fra le industrie italiane piú redditizie la cinematografia occupava il primo posto. Le Banche videro nello schermo il luogo dove celare buona parte d'extraprofitti e cosí nacque l'Unione Cinematografica Italiana. La rovina della cinematografia cominciò allora: nel giorno in cui invece di un'industria si volle fare della speculazione bancaria [17].

Se l'intervento finanziario ad opera delle banche, nella fattispecie la Banca Italiana di Sconto e la Banca Commerciale, è motivato da una situazione contingente venutasi a creare alla fine del conflitto, la creazione del consorzio non è altro che il punto d'arrivo di un processo iniziatosi nel pieno delle operazioni belliche. In questo periodo, infatti, la cinematografia italiana gravita intorno a due poli: le due case di produzione Caesar, dell'avvocato Giuseppe Barattolo, e Tiber, dell'avvocato Gioacchino Mecheri. Questo ultimo, dopo aver acquistato l'Itala Film di Torino, si trasferisce nella città piemontese; le case minori, intanto, si appoggiano chi all'uno chi all'altro gruppo, iniziando quel processo di aggregazione che porterà alla costituzione dell'UCI.

Il consorzio nasce il 30 gennaio 1919: ne fanno parte le principali case di produzione, come la Tiber, la Cines, la Caesar, l'Italia, piú altre di importanza minore; ne rimangono fuori, tra le altre, la FERT di Torino (fondata da Enrico Fiori e probabilmente finanziata dalla Società di noleggio Stefano Pittaluga) e lo stabilimento creato a Roma da Gustavo Lombardo. Sempre per l'Unione lavorano registi famosi (Carmine Gallone, Amleto Palermi, Augusto Genina ecc.), e attori ed attrici molto in voga (Luciano Albertini, Alberto Capozzi, Alberto Collo, Bartolomeo Pagano e Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diomira Jacobini, Hesperia, Italia Almirante ecc.).

Presidente dell'Unione, costituita sulla base di un capitale iniziale di venti milioni, è il principe Prospero Colonna (ma la sua carica è puramente onorifica e l'incidenza che avrà nelle decisioni future sarà praticamente nulla), mentre vicepresidente è nominato il barone Alberto Fassini.

Naturalmente avrebbe dovuto sottendere a un'operazione cosí impegnativa quale la nascita di questo imponente consorzio cinemato-

[17] « Kines », 1921, n. 11.

grafico se non un accordo e un coordinamento di base sui programmi e sulle strutture, almeno un'intesa di massima tra i suoi principali esponenti.
Invece i contrasti tra Fassini, e soprattutto tra Barattolo e Mecheri impediscono una qualsiasi forma di collaborazione; cosí ben presto l'avv. Mecheri si ritirò con un buon gruzzolo di milioni, il barone Fassini fece altrettanto [18].

Tuttavia almeno inizialmente le aspettative per il costituendo consorzio non mancano:

Questa unione tra case cinematografiche ha essenzialmente uno scopo difensivo e tutelare contro la formidabile concorrenza straniera, sovrastante alla nostra produzione non solo fuori dei confini nazionali, ma persino dentro di essi. Bisogna dunque escludere da questa unione ogni intenzione a danno delle piccole case e di quelle che non vi partecipano per loro speciali convincimenti o interessi particolari. Il malanno principale della nostra cinematografia è la mancanza del piú elementare principio di organizzazione e di sani criteri direttivi; il consorzio, coordinando e organizzando le multiple e disperse energie, costituirà il rimedio essenziale. Tuttavia ciascuna casa resterà autonoma, sebbene il lavoro verrà disciplinato, subordinato e uniformato a disposizioni direttive generali [19].

Le speranze espresse in questo articolo della « Vita Cinematografica » sono ribadite successivamente (siamo sempre alla vigilia della creazione dell'Unione) in un invito perentorio:

Resurrezione vuol dire altresí epurazione; signori del trust spazzate sodo e spazzate via tutto il vecchiume, il rancidume, l'amorale, l'indegno [20].

Ma l'illusione è breve, se già alla fine di febbraio 1919 la stessa rivista scrive:

Il trust è fatto nominalmente o effettivamente? Certamente una modificazione radicale in un ambiente e in un'industria come i nostri, è cosa difficile, scabrosa e lunga. Però almeno un movimento iniziale ed indiziario si sarebbe imposto: un primo sprazzo di luce doveva balenare; perché la verità è una ed è questa: lo stato quo ante si è aggravato ed ha assunto le proporzioni di un vero marasma [21].

La gravità della situazione in cui versa la nostra industria cinematografica non può essere fatta risalire tutta all'UCI; vi sono degli ostacoli, delle resistenze oggettivamente difficili da abbattere. In-

[18] Ugo Ugoletti: *Stato e cinematografo*, cit., p. 31.
[19] « La Vita Cinematografica », 1919, n. 1-2.
[20] Idem, 1919, n. 3-4
[21] Idem, 1919, n. 7-8.

inanzitutto la scarsa resa delle pellicole, che si vendono poco sia in Italia, sia soprattutto all'estero, dove oltretutto sono gravate da ingenti dazi (al contrario delle pellicole importate in Italia). In secondo luogo le forti tasse che vengono pagate all'erario, infine gli ingenti compensi pretesi dai protagonisti dei film e dai loro direttori artistici; conseguenza di tutto ciò è che quasi mai i costi di un film vengono recuperati, portando a poco a poco alla paralisi della produzione.

Per cercare di ovviare a questa situazione « L'Idea Nazionale », in un suo articolo riguardante la cinematografia, propone:

1) Una concorde intesa fra tutte le case cinematografiche italiane, la quale comincerebbe a ridurre le enormi pretese degli artisti
2) Una protezione materiale da parte dello Stato, con la diminuzione alle case produttrici dei forti tributi, con sovvenzioni pecuniarie per le film d'utilità pubblica e con la fissazione di forti dazi doganali [22].

Risponde « La Vita Cinematografica »:

La questione dell'industria cinematografica si presenta assai complessa e inestricabile; il trust, o meglio l'unione, invece che diradare l'orizzonte lo ha maggiormente annebbiato; vi regna il caos e la decantata unione non è altro che il raggruppamento di poche case, senza un programma e senza una meta. Bisogna affidare le sorti del trust alla direzione di persone della piú provata capacità e della piú spiccata moralità; in quanto poi a reclamare dal Governo provvedimenti atti a sollevare le nostre sorti, l'Idea Nazionale dovrebbe invitare gli industriali della pellicola a mettersi d'accordo, prima, tra di loro [23].

E, un mese dopo (siamo appena nel maggio del 1919!), sentenzia:

L'Unione Cinematografica Italiana... fu... prima di essere stata!
Parce sepulto [24].

Al di là di troppo facili e comunque premature ironie, è però certo che l'UCI parte con il piede sbagliato; ci si preoccupa inizialmente dell'accaparramento di un gran numero di studi per poter controllare ed indirizzare l'intera produzione italiana. L'operazione in gran parte riesce, ma è tutt'altro che indolore:

L'attore Emilio Ghione afferma che uno studio costato un anno prima meno di due milioni, adesso è pagato tredici, una sala che valeva seicentomila lire è comperata per quasi due milioni [25].

[22] Idem, 1919, n. 11-12.
[23] Idem, 1919, n. 11-12.
[24] Idem, 1919, n. 15-16.
[25] Ettore Margadonna: « Cinema ieri e oggi », p. 116.

In tal modo i capitali a disposizione dell'UCI vengono non solo sperperati, ma anche congelati definitivamente; un ulteriore aggravio è costituito dal fatto che con l'acquisto degli studi il consorzio si carica anche di tutte quelle pellicole giacenti nei magazzini, la cui vendita è possibile solo ricorrendo al blind-booking (vendita in blocco, ovviamente a prezzi svantaggiosi).

Si cominciò a valutare a prezzi eccessivi le aziende che si cedevano; e cosí Tiber, Itala, Caesar, Cines furono vendute per un prezzo enormemente sproporzionato al valore che avevano, e i trenta milioni di capitale sociale della neonata UCI andarono in breve a rannicchiarsi in tasche molto private. Ora è naturale che siccome ogni capitale deve fruttare il suo interesse, quei trenta milioni iniziali dovevano dare un premio almeno del dieci per cento: tre milioni. E lí cominciò il disastro, perché i tre e piú milioni che furono effettivamente dati, rappresentarono un artificio contabile per la semplice ragione che i trenta milioni non c'erano piú [26].

A queste operazioni sbagliate o, se vogliamo, a questi intrallazzi, si deve aggiungere anche un errore di strategia: la mancata costituzione cioè, di una rete di locali che, a livello di distribuzione, offrisse una adeguata via di sbocco alle pellicole prodotte. Cosí le sale, anziché proiettare film italiani, preferivano rappresentare quelli stranieri, in particolare d'oltre oceano, il cui gradimento da parte del pubblico era assicurato.

L'avvocato Barattolo, [infatti], lasciò che la rete dei locali si consolidasse in mani concorrenti (ed è in quest'epoca che ha principio la mirabile, chiaroveggente, astuta, metodica tessitura di Stefano Pittaluga) per abbandonarsi alla frenesia della produzione [27].

Infatti nel 1919 e nel 1920 si producono mediamente centocinquanta film; ma a causa del loro infimo livello qualitativo, e, piú ancora, a causa della mancanza di una efficace organizzazione di vendita, rimangono in buona parte a giacere nei magazzini. Scrive « Kines » esattamente un anno dopo la costituzione del consorzio:

Il trust diventa di giorno in giorno piú kolossal; esso dovrebbe conquistare all'industria italiana i mercati esteri. Dovrebbe incominciare col produrre bene e piú velocemente, e quindi sfruttare la sua struttura finanziaria nella lotta contro le piú forti organizzazioni estere [28].

[26] « Kines » 1921, n. 23.
[27] Ugo Ugoletti: *Stato e cinematografo*, cit., p. 31.
[28] « Kines » 1920, n. 3.

Ma l'ingrandimento dell'UCI non è dovuto ai suoi successi; leggiamo nel numero successivo di « Kines »:

Da che è nata la UCI e da che si è trasformata in UCV, Unione Capannoni di Vetro [ironizza il giornale] le piccole case pullulano; farsi assorbire, ecco l'affare per chi non può o non sa lavorare. L'assorbimento garantirà al personale di concetto la continuazione o magari lo aumento dello stipendio [29].

Qualche mese dopo anche la Vita Cinematografica scrive:

Dovere primo dell'UCI era vendere; invece non ha avuto che uno scopo solo: produrre [30].

Mentre i film americani e tedeschi coprono interamente i costi di produzione all'interno e quindi possono essere venduti all'estero a prezzi di assoluta concorrenza, le nostre pellicole, proprio perché non si riescono ad ammortizzare i costi, risultano avere un prezzo troppo elevato, e

in tempi di crisi di sovrapproduzione, si può assistere al poco edificante spettacolo di sale cinematografiche le quali presentano per settimane e settimane al pubblico lavori tedeschi, americani e francesi [31].

Il 1921 rappresenta l'anno del tracollo; la produzione si dimezza, scendendo alla quota di sessanta film circa, gli stabilimenti cominciano a chiudere licenziando migliaia di persone.
A gennaio viene proposto, quale contromisura, l'aumento del capitale sociale da trenta a quaranta milioni; « La Vita Cinematografica » commenta:

Che cosa sono oggi dieci milioni, mentre il trust ha divorato in quasi un anno un'ottantina di milioni? [32]

E nel numero successivo insiste:

A che buttare i danari per fabbricare altri film, quando esistono tante inamovibili difficoltà per piazzarli a prezzi adeguati? [33]

E dopo qualche mese denuncia:

E' stata pubblicata sui giornali la notizia che l'Uci distribuisce ai suoi azionisti il 10% di dividendo sugli utili; non possiamo dimenticare la vita stentata condotta durante un anno e mezzo da certi teatri di posa

[29] Idem, 1920, n. 4.
[30] « La Vita Cinematografica », 1920, n. 19-20.
[31] Idem, 1921, n. 21-22.
[32] Idem, 1921, n. 5-6.
[33] Idem, 1921, n. 7-8.

dell'Unione, il costo pazzesco di produzione cui sono arrivate certe mediocri pellicole in essi fabbricate, i lunghi periodi di inattività. Senonché la comunicazione di cui sopra è apparsa a breve distanza da un avviso di convocazione del Consiglio d'Amministrazione chiamato ad approvare un aumento del capitale sociale di dieci milioni. Perché c'è bisogno di altri dieci milioni, se l'azienda è attiva? In altri casi consimili la risposta sarebbe immediata e persuasiva: per aumentare la produzione che si è dimostrata di sicura e vantaggiosa vendita; e per aumentare, di conseguenza, i relativi profitti.
Ma, nel caso dell'Unione, è necessario, od utile, od opportuno, aumentare la produzione? Viene tutta e rapidamente venduta?
Il commendatore Arturo Ambrosio è stato chiamato dall'Unione in qualità di Direttore Generale Artistico dei suoi teatri...
Un'altra ne è stata decisa: quella di Augusto Genina a Consulente Generale della produzione. Quale ne sarà l'inevitabile conseguenza? Un aumento delle spese generali [34].

Si balla ancora allegramente, dunque, ma i tempi cominciano a stringere; nel dicembre del 1921 fallisce la Banca Italiana di Sconto, gettando in un comprensibile stato di cupa disperazione centinaia di piccoli risparmiatori. Una volta venuto a mancare il credito bancario, si può veramente cominciare a cantare il de profundis per l'Unione, quel de profundis che, ad onor del vero, « Kines » aveva già iniziato ad intonare ad un anno dalla nascita del consorzio con questo singolare epitaffio:

Qui giace
l'Unione Capannoni di Vetro
fiori sulla sua tomba
fieno ai suoi padroni
Pax [35].

Naturalmente coloro che maggiormente risentono dello stato di crisi che attanaglia la nostra produzione sono le maestranze alle dipendenze delle case e quegli attori la cui scarsa fama non permette di venire assunti all'estero. Dei grossi nomi, alcuni, pur ostentando profondo dolore, prenderanno decisamente la via della Germania o della Francia o ancora degli Stati Uniti, altri rimarranno cercando di arraffare quel poco che ancora c'è a disposizione.
Ai primi del 1922 si creano dei Comitati di agitazione; vengono diffusi manifestini che non si limitano alla protesta, ma che cercano di individuare le contraddizioni piú stridenti denunciandole alla opinione pubblica:

Mentre duemila e piú cinematografi italiani riescono appena a contene-

[34] Idem, 1921, n. 11-12.
[35] « Kines », 1920, n. 10.

re la folla degli spettatori quasi tutti gli stabilimenti di produzione rimangono chiusi.

Mentre il pubblico paga nel giro di un anno duecentoquattro milioni ai proprietari di sale, la grande famiglia dei lavoratori, percossa da un anno di disoccupazione, sta per cadere esausta.

Mentre di questi duecentoquattro milioni il pubblico erario ne percepisce 51, il 25%, poco piú di dieci vanno alla produzione.

Nell'anno 1920 furono introdotte in casa nostra 569 pellicole straniere, che da sole possono costituire la programmazione di due anni consecutivi nei duemila cinematografi del Regno [36].

In un altro manifesto si legge:

Quando si posseggono circa seicento pellicole straniere già varate dalla censura italiana dal 31 giugno 1920 al 1 luglio 1921, e si vuole per giunta introdurre una riduzione della tariffa Catenaccio [la tassa sull'importazione] per poter introdurre ancora in Italia altre quattrocento pellicole, è per lo meno necessario domandarsi sopra quali schermi la produzione italiana dovrà venire proiettata nell'anno 1922 e 1923, visto e considerato che con mille spettacoli stranieri si possono alimentare i duemilatre cinematografi italiani per circa tre anni di spettacoli cotidiani [37].

Tuttavia l'Unione non chiude subito i battenti; sopravviverà, ridotta ormai allo stato di larva, fino all'ottobre 1926, quando verrà inglobata dalla Pittaluga, come risulta da questo laconico annuncio apparso su « La Vita Cinematografica »:

Sotto gli auspici della Banca Commerciale Italiana e mercé accordi intervenuti in questi ultimi giorni, la Società Anonima Stefano Pittaluga si è resa acquirente della UCI (Unione Cinematografica Italiana), della Leoni Film e di altre aziende [38].

Con questo laconico comunicato dunque si dà notizia della fine del consorzio; incapacità di conduzione e affarismo ne rimangono le caratteristiche piú evidenti. Invece di creare una solida organizzazione commerciale con circuiti di sale cinematografiche in Italia e agenzie di vendita nei principali paesi stranieri, si profondono capitali per stipendiare gli attori e le attrici piú famose, cercando di soffocare cosí la concorrenza delle altre case italiane. Le retribuzioni salgono alle stelle, i costi di produzione seguono a ruota, la qualità della produzione si fa sempre piú mediocre; è una conseguenza dell'aumentato numero di pellicole portate a termine per cercare di ammortizzare i costi con la quantità. Si

[36] « La Vita Cinematografica » 1922, n. 3-4.
[37] Idem, 1922, n. 3-4.
[38] Idem, 1926, n. 11-12.

arriva alla sovrapproduzione, e da questa alla necessità di chiudere gli stabilimenti perché il mercato non assorbe piú.

Ma oltre agli errori nel modo di condurre l'azienda,

le speculazioni degli amministratori disonesti e i capricci delle belle donne sono stati i fattori piú caratteristici della rovina [39].

Alla luce di questi fattori non sembra fuori luogo l'enfasi con cui « La Vita Cinematografica » sentenzia:

Non perdoneremo mai, né all'avvocato Barattolo, né ai suoi degni satelliti, le colpe commesse [40].

## Gli anni 1919-1920

Naturalmente il panorama della produzione nazionale non si esaurisce nell'UCI; oltre alle già citate Fert e Lombardo rimangono fuori del consorzio, almeno inizialmente, case come l'Ambrosio, la Pasquali Film, la Medusa Film, la Latina Ars, la Rinascimento, la Milano, l'Armenia Film, la Poli, la Gladiator, la Iuppiter, la Flegrea, la Tirrena, la Raggio, la Guazzoni Film ecc.
In seguito, la màggior parte di queste case finirà o con l'essere assorbita (ad esempio l'Ambrosio) o con lo sparire nel nulla travolta dalla crisi; nel febbraio del 1919 si annuncia addirittura la creazione di un altro trust, guidato dall'Ambrosio e con sede a Torino anziché a Roma; ma non se ne farà niente, è solo un indice della tendenza, improvvisamente scoppiata, a raggruppare case di produzione, come se questo potesse rappresentare un rimedio alla crisi incombente.
In effetti le cause della decadenza sono molteplici ed ognuna di esse avrebbe bisogno della specifica contromisura. Estrapoliamo da alcuni articoli dei giornali dell'epoca:

Le films italiane sono in decadenza per povertà di soggetti, per vecchiaia di metodo esecutivo e per mancanza di direttori... [41]
La nostra produzione esige oggi una radicale trasformazione: l'epoca delle matatrici isolate che divorano biglietti da mille, quella dei soggetti presi in prestito da altre fonti artistiche deve finire... [42] La cinematografia è, fra le industrie, la piú tartassata. La sua importanza, come fattore non disprezzabile nella economia nazionale non è ancora rico-

[39] Idem, 1921, n. 37-38.
[40] Idem, 1922, n. 29-32.
[41] « La Vita Cinematografica », 1919, n. 7-8.
[42] Idem, 1919, n. 9-10.

nosciuta; essa è continuamente ostacolata dalle tasse e dalla censura...[43] La vendita di cinque o sei copie di ciascun film, (quante ne può, al massimo, richiedere il mercato italiano) non bastano a rifare nemmeno in parte le spese di costo del puro negativo. Ricordiamoci che, prima della conflagrazione europea, la vendita in tutto il mondo oscillava (parliamo delle case piú accreditate) da un minimo di quaranta o cinquanta copie ad un massimo di ottocento...[44]
L'economia nazionale ha investito poco piú di cento milioni nelle imprese cinematografiche di produzione. Non è un bilancio sbalorditivo, ma dà i mezzi per creare, immediatamente, un Istituto che curi gli interessi cinematografici italiani all'estero. Occorre un po' di buona volontà in tutte le ditte produttrici: soprassedere per un attimo dalla concorrenza; oggi non è l'arte che deve combattere, è l'industria [45].

Riepilogando: scarso interesse dei soggetti, arretratezza della tecnica, perdita dei mercati esteri, aggravi erariali ed ostacoli frapposti dalla censura.
La perdita dei mercati esteri è certamente il fattore che piú velocemente conduce alla paralisi; nel maggio del 1919 viene creata la Cito Film, con il compito specifico di piazzare all'estero le nostre pellicole, ma solo un anno piú tardi « Kines » scrive:

Quel poco che la Cito s'è illusa di vendere l'ha venduto ai paesi la cui moneta è la piú svalutata. La banca — piú banche, non voglio saperlo — hanno messo fuori un centinaio di milioni fra UCI e Cito. Con cento milioni questi signori non hanno saputo produrre la decima parte di quello che si produceva prima e hanno perduto tutti i mercati esteri [46].

Ecco come si difende Luciano De Feo, direttore della Cito:

Il programma della Cito fu ostacolato da innumerevoli difficoltà, come trasporti pressoché impossibili, cambi esageratamente disgraziati. Per la Turchia, l'Egitto, la Polonia ed altri paesi, la Cito firmò dei contratti; volgemmo poi il nostro sguardo agli Imperi Centrali, ove riuscimmo a costituire nostre agenzie di film. Si è potuta criticare la nostra azione tendente ad organizzare i mercati poveri, mentre invece si è detto che la Cito Cinema poteva tendere verso i mercati piú ricchi; occorre tener presente che il fine iniziale della nostra società era quello di riconquistare mercati perduti durante la guerra [47].

Al di là delle colpe specifiche della società, è d'altronde difficile ipotizzare che pellicole tanto mediocri da non trovare spazio allo

43 Idem, 1919, Numero speciale di dicembre.
44 Idem, 1919, Numero speciale di dicembre
45 Idem, 1919, n. 25-26.
46 « Kines », 1920, n. 27.
47 Idem, 1920, n. 29.

interno possano poi essere vendute in larga misura in America, in Germania o in Francia. Nel gennaio del 1920 l'esportazione dei nostri film presenta un notevole calo rispetto al corrispondente periodo del 1919; si passa da L. 710.250 a L. 638.400; diminuisce l'esportazione nei confronti della Francia, della Svizzera e dell'Egitto; cessa del tutto quella verso l'Inghilterra a causa di nuove barriere doganali; si esporta ancora, invece, in Belgio, Polonia, Romania e Turchia.
Verso la fine del 1919 si annuncia la costituzione di un trust tra America, Inghilterra e Francia per ostacolare l'esportazione italiana; la notizia non sembra avere fondamento, data la piú che evidente sproporzione tra le forze, ma offre lo spunto per lanciare proclami:

La lotta vi sarà e aspra ma la cosa necessaria per vincere è l'unione e la collaborazione di tutti i nostri industriali della cinematografia; perdere i mercati orientali e quelli dell'Europa centrale sarebbe perdere la base della nostra forza.
Probabilmente un nuovo dumping ci verrà opposto; occorre che anche le banche sentano tutta la grandiosa bellezza di questa battaglia. E lo Stato? Un tempo gli stati consideravano titolo degno sostenere ovunque e comunque l'industria nazionale.
Ma oggi gli industriali nostri hanno la fede che viene loro dalle vittorie già conseguite [48].

E ancora:

Giacché francesi, inglesi ed americani ci hanno dichiarato la guerra commerciale e si preparano con ogni mezzo ad ostacolare l'invasione dei nostri film è giusto che anche noi si corra presto ai ripari [49].

La notizia poi che la Francia ha aumentato del 5% l'imposta sull'importazione porta a scomodare persino i morti della guerra appena conclusasi:

A chi ci tratta male, rispondiamo con eguale trattamento! O continuiamo a dormire sonni profondi? Dopo tanto sangue sparso, ancor caldo e fumante, almeno padroni e sicuri in casa nostra! [50].

Tanta enfasi è assolutamente fuori luogo e non offre alcun contributo alla soluzione del problema dei rapporti con i paesi stranieri. Con maggiore pacatezza ed obiettività la questione viene affrontata sulle colonne di « Kines »:

La produzione italiana è obbligata ad andare all'estero per coprire le sue spese ed il mezzo migliore per esportare la nostra roba in casa

[48] « La Vita Cinematografica », 1919, n. 21-22.
[49] Idem, 1919, n. 25-26.
[50] Idem, 1919, n. 23-24.

d'altri non è certamente quello di chiudere a doppia mandata le porte di casa nostra. Né si può dire che è la concorrenza tedesco-americana che ci fa perdere terreno sui mercati esteri: siamo noi stessi che stiamo perdendo l'abitudine a fare delle buone films [51].

E certamente l'adottare rigide misure protezionistiche non farebbe altro che incentivare i nostri produttori a perseguire con maggiore insistenza la via della mediocrità, sicuri di avere comunque a disposizione un mercato interno disposto ad accettare ogni cosa.
Tra le tante voci che intervengono sulla stampa specializzata a disquisire sul nostro cinema, non può naturalmente mancare quella di d'Annunzio: l'eclettico personaggio, già da tempo in approccio con il mondo del cinema, non rinuncia a fornire il suo apporto alla soluzione dei problemi. La lettera aperta da lui inviata alla « Vita Cinematografica » (e stampata nella grafia originale del poeta) viene qui riportata integralmente, non tanto per la validità del contributo, quanto per l'originalità dell'intervento e il tono colorito della prosa.

Il Cinematografo oggi non è se non una rappresentazione scenica muta, che non soltanto perpetua ma esaspera la miseria del mestiere teatrale. E rinunzia perfino all'unico vantaggio del silenzio, collegando coi piú fastidiosi strepiti di tasti e di corde le visioni incoerenti. Penso che, dopo un cosí lungo errore, sia venuto il tempo di trarre da queste immagini mimiche gli elementi di un'arte nuova, rimettendo in onore la divina Fantasia.
Se il cinematografo è un'arte di luce, la sua musa non può essere se non una che, secondo l'antico nostro, « fu cosí detta dal lume, siccome quella potenza la quale è simile al lume nell'illustrar le cose e nel dimostrare sé medesima. » Poiché l'Energia fu ed è la nostra decima musa invocata dal poeta ed eletta dal popolo, speriamo anche nell'avvento dell'undicesima su questo basso mondo bolscèvico e vilsoniano; e ch'ella possa dire, nel latino della luna: *Redibo plenior* [52].

In attesa dell'arrivo dell'undecima musa nel basso mondo bolscevico e vilsoniano la crisi produttiva galoppa; afferma l'on. Mecheri:

Da qualche anno noi assistiamo allo strano fenomeno di una concorrenza esasperata e costosissima che è la causa principale della crisi. E' una gara intensa fra case e case nel litigarsi le attrici principali, nell'acquistare soggetti d'autore di grido [53].

Per ridurre gli alti costi bisognerebbe cominciare a liberarsi della piaga del divismo, fenomeno che investe non solo le attrici di grido, ma che si estende agli attori, ai direttori artistici e al loro entourage.

[51] « Kines », 1920, n. 1.
[52] « La Vita Cinematografica », 1919, n. 19-20.
[53] « Kines », 1920, n. 10.

Bisognerebbe impiantare in Italia fabbriche per la produzione di negativi, anziché importarli a cifre elevatissime.
Si dovrebbe mirare ad una maggiore perfezione tecnica, istruendo il personale preposto a questa funzione e ricorrendo a quegli accorgimenti già messi in atto in altri paesi.
Bisognerebbe rinnovare i soggetti, adeguarli al nuovo clima venutosi a creare, compiacere maggiormente i nuovi orientamenti del pubblico, individuarne la nuova psicologia. E una volta rinnovato e vivificato il nostro cinema, si dovrebbe mettere in piedi una efficace organizzazione in grado di propagandarlo all'estero, sia attraverso gli accordi commerciali con i noleggiatori, sia con l'acquisto di locali, sia attraverso ben orchestrate campagne giornalistiche.
Nonostante i suggerimenti che in tutte queste direzioni vanno premendo da tempo, il nostro cinema rimane invece immobilizzato nella sua apatia, e fa resistenza ad ogni tentativo innovatore.
Né il governo pensa ad intervenire efficacemente; si preoccupa invece di aumentare le tasse sui biglietti di ingresso ai cinematografi.
A partire dal giugno 1920 entrano dunque in vigore le nuove tariffe:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| per i biglietti | fino a 15 centesimi | tassa | centesimi | | 3 |
| " " " | " " 50 | " | " | " | 5 |
| " " " | " " 70 | " | " | " | 10 |
| " " " | da cent. 71 a L. 1 | " | " | | 30 |
| " " " | " " 1 " " 2 | " | | | 30% |
| " " " | " " 2 " " 4 | " | | | 35% |
| " " " | oltre L. 4 | " | | | 40% [54] |

Immediata è la reazione degli esercenti dei cinematografi che, dopo una serie di agitazioni, aumentano i prezzi dei biglietti; cosí Ugo Tamagno, presidente della Federazione Cinematografisti del Piemonte, giustifica gli aumenti:

I prezzi di anteguerra erano per i locali di prima visione: L. 0,50, L. 1, L. 1,50; ora sono L. 1, L. 2, L. 3 esclusi si intende le marche da bollo governative. Viceversa le spese hanno subíto un aumento molto superiore: le pellicole si noleggiavano allora a L. 500 la settimana, oggi a L. 3.000; il personale aveva come minimo circa L. 24 settimanali, oggi ne ha 100. Se poi dai locali di prima visione si passa a quelli di seconda e di terza la sperequazione è ancora piú evidente [55].

La questione ha un'eco in Parlamento, dove l'onorevole socialista Ciccotti presenta un'interrogazione:

Le speculazioni sfrenate degli industriali cinematografici hanno ormai

[54] « La Vita Cinematografica », 1920, n. 19-20.
[55] Idem, 1920, n. 27-28.

superato ogni limite di audacia, elevando i prezzi dei biglietti quasi in misura dei teatri; ed il cinematografo, che oggi dovrebbe essere un mezzo di popolarizzazione dell'arte e della scienza, è diventato dispendioso per la classe popolare [56].

A Ciccotti che propone vengano ripristinati i prezzi dei biglietti in vigore prima dell'entrata in atto della nuova tassa, « Kines », che evidentemente fa sua la causa degli esercenti, risponde:

Il costo del posto in platea nei cinematografi di prim'ordine è di lire 1,25; nei locali non di prim'ordine il posto in platea costa 55 centesimi, cioè un soldo piú di mezza lira, con la quale si può comprare appena una scatola di cerini.

L'on. Ciccotti dovrebbe dire che i compensi ch'egli chiama esagerati e i dividendi che a ragione egli dice a lungo metraggio, sono il frutto, i primi di una malintesa e rovinosa concorrenza fra gli industriali, e i secondi di una organizzazione amministrativa che fa mangiare oggi i guadagni di domani [57].

A dir la verità, un provvedimento il Governo lo adotta: viene infatti istituito con decreto legge il Consiglio superiore della Cinematografia, con il compito di mettere un po' di ordine nel settore. Come vedremo in seguito l'iniziativa si rivelerà fallimentare e sarà ben presto abbandonata; ecco, intanto, come « Kines » commenta l'elenco delle persone chiamate a far parte del Consiglio:

A far parte del Consiglio superiore della Cinematografia sono stati chiamati per gli industriali: l'avvocato Giuseppe Barattolo dell'UCI, il Cavalier Carlo Amato dell'UCI, il signor Di Bugnano dell'UCI; per i commercianti sono stati chiamati: l'avvocato Luciano De Feo, amministratore della CITO che è l'UCI, Stefano Pittaluga che è noleggiatore del Piemonte e Liguria dell'UCI; per la stampa Guglielmo Torelli amicissimo dell'UCI; per gli autori Lucio D'Ambra dell'UCI, per gli operai Leccardi e Ducci dell'UCI.

Coloro che sono rimasti fuori perché non sufficientemente cinematografisti sono:

1) Gustavo Lombardo, l'uomo che ha fatto piú cinematografia in Italia di quanto ne abbiano fatta tutti i membri del Consiglio.

2) Arturo Ambrosio, proprietario della piú antica e accreditata marca italiana.

3) Enrico Fori, che con la Fert ha dimostrato come si possa fare della cinematografia seria, ordinata, senza truffare nessuno [58].

56 Idem, 1920, n. 11-12.
57 « Kines », 1920, n. 14.
58 Idem, 1920, n. 23.

Anche la « Vita Cinematografica », a dimostrazione della fondatezza della critica, commenta:

Signor Ministro, voi avete riconosciuto il Consiglio dell'Unione Cinematografica Italiana[59].

La situazione rimane quindi quanto mai grave; gli operai cinematografici si organizzano ed indicono una serie di agitazioni che culminano in uno sciopero generale; « Kines » reagisce cosí:

L'industria del film non è un'industria di maestranze ma di intellettuali; mai si sarebbe dovuto permettere da parte degli industriali una federazione di operai cinematografici, per la ragione evidente che in cinematografia non esistono operai cinematografici. I lavoratori del film sono gli autori, i riduttori, i direttori, gli interpreti e gli operatori. Tutti gli altri, i cachets e i cosiddetti operai sono persone prive di caratteristiche professionali definite. Per dirla giusta è la professione di chi non ne ha alcuna[60].

Ci si può solo domandare, dopo simili affermazioni, su quali basi si intenda fondare la ripresa della nostra industria cinematografica.

## Gli anni 1921-1922

Nel 1921 l'avvocato Giuseppe Barattolo compie un viaggio negli Stati Uniti nell'estremo tentativo di salvare l'UCI, favorendo ai nostri film la penetrazione nel mercato americano. Ma il momento non è dei piú propizi; nel settembre dello stesso anno, infatti, il Senato americano stabilisce che le pellicole impressionate e stampate debbano pagare, per entrare negli USA, una tassa pari al 33% dell'importo fatturato.
Da parte sua la Germania adotta il contingentamento, limitando a 180.000 metri il quantitativo di pellicola di cui è permessa l'importazione; alla fine di ottobre, infine, anche la Francia stabilisce una tassa di importazione pari al 20% del fatturato.
Sono tutti sintomi di uno stato di crisi che, pur non raggiungendo i livelli italiani, investe comunque le principali nazioni produttici; nel 1921 la produzione americana scende dai 700 film dell'anno precedente a 550, mentre l'industria tedesca, pur mantenendosi al secondo posto nella produzione mondiale, attraversa momenti difficili.
Ovviamente anche l'Italia adotta i suoi bravi provvedimenti prote-

59 « La Vita Cinematografica », 1920, n. 21-22.
60 « Kines », 1920, n. 10.

zionistici; ma si accusa il Governo di largheggiare eccessivamente nel concedere eccezioni, permettendo cosí a troppi film stranieri di venire proiettati sui nostri schermi.
Scendendo nei dettagli la « Vita Cinematografica » riporta questi dati:

Dal 1 luglio 1920 al 30 giugno 1921 l'Erario ha riscosso per la tassa sui biglietti d'ingresso L. 17.447.627, con un aumento di L. 3.105.036 sull'entrata dell'esercizio 1919-20. Sono quindi 40 milioni di lire che le sale cinematografiche (ammontando le tasse al 32% sugli incassi) introitano in un anno in Italia. Ingiusto riesce perciò il fatto che l'industria produttrice si sia ora arrestata; nel 1920 sugli schermi italiani furono proiettati 222 film italiani contro 130 film stranieri, e cioè 67 americani, 44 tedeschi, 12 francesi e 7 di altri paesi. Nel corrente anno i monopolisti hanno comperato 187 film americani, 270 film tedeschi, 24 film francesi: occorre che intervenga l'opera del Governo a frenare una simile invasione [61].

A favore dei noleggiatori e degli esercenti interviene Maurizio Rava:

Il noleggiatore, il proprietario di sale cinematografiche [non paga] una buona film italiana ventimila lire per ciascuna delle cinque regioni in cui l'Italia si divide riguardo al noleggio delle film, mentre può acquistare delle buone film americane per tredicimila lire, massimo venti in esclusività per tutta l'Italia, copie comprese.
Le case produttrici americane hanno incominciato a trasportarsi in Italia [62].

Ecco un'altra gravissima conseguenza della paralisi della nostra produzione: non sono piú i soli film stranieri ad entrare in misura copiosa in Italia; adesso anche i capitali d'oltre oceano si impadroniscono delle strutture della nostra malconcia industria; in un laconico comunicato si annuncia:

La Fox Film ha piantate le sue tende a Roma, dietro accordi con la ditta Stame, e sta lavorando nella produzione di films con personale italiano e americano [63].

La cosa non deve meravigliare se leggiamo questo consuntivo dell'anno 1921:

Quest'anno s'è prodotto poco o nulla. Quattro stabilimenti a Torino; altrettanti se non meno a Roma; e qualche altro nel resto d'Italia [64].

61 « La Vita Cinematografica », 1921, n. 33-34.
62 Idem, 1921, n. 31-32.
63 Idem, 1921, n. 21-22.
64 Idem, 1921, numero speciale.

Se la produzione diminuisce, se le case produttrici chiudono i battenti o li aprono al capitale straniero, in compenso aumenta il numero degli organismi che si propongono di risanare la situazione: a Torino nasce il « Sindacato per il libero commercio cinematografico » cui aderiscono case di produzione e di noleggio; non se ne sentirà piú parlare. Identici scarsi risultati consegue la FACI, federazione dei lavoratori del cinematografo, cui aderiscono nomi famosi come Gallone, Palermi e Bonnard.

Maggiore eco suscita la costituzione a Roma della « Federazione Italiana fra Industriali e Commercianti », che in base all'articolo 2 del suo statuto dovrebbe provvedere a:

a) riunire nelle sue file le persone, ditte, società ed enti cui interessano gli scopi da essa perseguiti;

b) intervenire efficacemente presso i Pubblici Poteri in patrocinio degli interessi generali della classe;

c) seguire tutte le questioni che interessano la Cinematografia nel campo amministrativo, industriale, commerciale ed artistico;

d) fare opera d'informazione e di propaganda [65].

« La Vita Cinematografica » si accende di nuove speranze al sorgere della federazione, e cosí ne traccia il cammino futuro:

La Federazione sorge in piena crisi; anzitutto essa deve ottenere dal Governo il riconoscimento ufficiale. Sappia il Governo che la Federazione è la legittima e unica rappresentante di tutti i cinematografisti del nostro paese: dai produttori ai concessionari, ai proprietari di sale esercenti, ai conduttori di Cinema-Teatri, ai padroni di stabilimenti di stampa. Tra queste diverse categorie che si muovono nell'orbita dell'industria cinematografica non devono esistere antagonismi. Ci sono due provvedimenti che i cinematografisti attendono:

1) alleviamento del dazio doganale sull'imposta della pellicola vergine

2) misure severe contro le importazioni di films tedesche.

Per la pellicola vergine ne abbiamo bisogno per nove decimi; non può quindi affermarsu che il recente provvedimento fiscale sull'importazione di pellicole vergini sia dovuto ad un intendimento di favorire l'industria e la produzione italiana.

La quantità delle importazioni sia poi commisurata a quella concessa dai Governi d'oltralpe per le nostre esportazioni [66].

Un decreto della seconda metà del 1921 stabilisce la struttura e la composizione del nuovo Consiglio dell'Industria Cinematografica, creato appena l'anno prima. Anche in questa occasione le

[65] Idem, 1921, n. 23-24.
[66] Idem, 1921, n. 25-26.

critiche non mancano e riguardano sia i nomi dei 17 rappresentanti:

abbiamo un nuovo Consiglio destinato a non funzionare [67]

che i criteri in base ai quali sono stati scelti:

Perché ad esempio si vuol nominare un rappresentante del personale artistico? Perché un rappresentante delle maestranze? Queste persone non possono avere da interloquire col Consiglio Nazionale dell'Industria. Parimenti si dica del rappresentante esercenti di sale cinematografiche [68].

Accantonate momentaneamente le critiche, qualche rivista del settore (anche in questo caso la « Vita Cinematografica ») cerca di tracciare la strada, enumerando una serie di compiti che il Consiglio dovrebbe portare a termine. Si riporta il brano apparso sulla « Vita Cinematografica » perché dalla indicazione delle misure proposte può risultare un quadro preciso dei mali dell'industria cinematografica italiana:

L'azione dovrebbe essere questa:

1) Ottenere l'adozione di un trattamento di maggiore reciprocità in materia doganale;

2) Ottenere una revisione delle disposizioni fiscali curando:

a) che nei rapporti di produzione abbiano a essere eliminate totalmente o quasi tasse di revisione, tasse di soggiorno ecc.

b) di stabilire una maggiore tassa di bollo per l'ingresso ai cinematografi per le pellicole estere e diminuzione proporzionalmente in favore delle nazionali

3) Promuovere ed aiutare studi

4) Raccogliere notizie sulla condizione dei mercati, sulla potenzialità delle industrie nei vari paesi

5) Favorire l'uso dei prodotti e macchinari di fabbricazione italiana

6) Sottoporre tutte le film eseguite da industriali italiani ad una attenta revisione in cui si comprendano, oltre ai soliti criteri morali, quelli di una dignitosa valutazione

7) Facilitare il perfezionamento del personale cinematografico

8) Studiare provvedimenti atti a limitare le esecuzioni, nel Regno, di films da parte di stranieri

9) Garantirsi che i film eseguiti in Italia da tali ditte non screditino il nostro Paese [69].

Il 1922 si apre sotto pessime prospettive; il recentissimo fallimento della Banca di Sconto pone gravi interrogativi sulla sorte dell'UCI

[67] Idem, 1921, n. 31-32.
[68] Idem, 1921, n. 29-30.
[69] Idem, 1921, n. 33-34.

e su quella dei suoi teatri; a livello distribuzione i film americani e tedeschi sono in netta maggioranza rispetto a quelli italiani; ma c'è ancora chi, coprendosi gli occhi, afferma:

Il valore della produzione italiana è fuori discussione; l'avversione che gli acquirenti stranieri hanno ultimamente dimostrato verso i film nostri è stata aprioristica e sistematica (!!!) [70].

La difficoltà ad esportare è dovuta ad altri motivi: il bassissimo livello qualitativo delle nostre pellicole, innanzitutto, con lo scarso interesse suscitato da soggetti inadeguati e tradotti male sullo schermo da una tecnica che non saputo rimanere al passo con i tempi. In secondo luogo la mancanza di una organizzazione commerciale in grado di piazzare le nostre migliori pellicole, sopperendo cosí, con una capillare azione propagandistica e con una oculata politica di intervento, alla debolezza intrinseca della nostra produzione. Afferma un corrispondente italiano dalla Germania:

Io, forse piú di tutti posso far sapere ai nostri fabbricanti come sia tenuta in poco conto la produzione italiana. E' necessario che le case fabbricanti si abituino a seguire piú da vicino il progresso della concorrenza [71].

A tutto questo si devono aggiungere le misure protezionistiche che in effetti adottano gli altri paesi; la Germania, dopo il contingentamento imposto nel 1921, decreta ora l'aumento della tassa di importazione.
Immediata è la reazione:

Ripetiamo: si contingenti l'importazione germanica; si applichino ad essa tutte le limitazioni, nessuna esclusa, che la Germania impone rigorosamente a noi. E analoghi provvedimenti si prendano di fronte alla Francia, all'Inghilterra e agli Stati Uniti [72].

Sono reazioni esagerate, che rasentano talora l'isterismo e che comunque, come abbiamo visto, non inquadrano il problema nei suoi termini reali; le misure atte a limitare l'entrata dei film stranieri in Italia esistono; restringerle maggiormente vuol dire oltretutto scatenare le proteste degli esercenti, che temono di vedere l'afflusso di pubblico ai loro botteghini diminuire considerevolmente.
Ecco, infatti, come l'amministratore delegato del « Sindacato Cinematografisti Italiani » tende a minimizzare il problema « importazione »:

L'importazione non danneggia eccessivamente il fruttifero esito della

[70] Idem, 1922, n. 19-20.
[71] Idem, 1922, n. 19-20.
[72] Idem, 1922, n. 23-24.

produzione italiana. Un buon film italiano trova sempre immediato collocamento nel Regno ed a prezzi tali da non essere nemmeno lontanamente confrontati con quelli praticati per pellicole estere di ugual valore. Ciò si deve alla preferenza che il nostro pubblico riserva tuttora ai film nazionali e quindi alla necessità sentita dai proprietari di sale cinematografiche di procurarsi un buon assortimento fra produzione italiana ed estera [73].

Un simile cumulo di falsità si spiega naturalmente con il tentativo di evitare ogni possibile irrigidimento in campo doganale.

D'altronde sono accertati numerosi casi di contrabbando; si esce dall'Italia fingendo di esportare delle pellicole (ormai logore) di cui si denunciano regolarmente i titoli; una volta all'estero si appongono questi titoli a delle pellicole nuove di zecca gettando quelle vecchie e si rientra in Italia senza pagare una lira di dazio.

Per fornire un po' di ossigeno alla nostra asfittica produzione si invocano da piú parti contributi da parte delle banche; si ipotizza addirittura la costituzione di una Banca dell'industria cinematografica, sul tipo della Banca Serica che, con sovvenzioni adeguate, ha contribuito all'espandersi dell'industria della seta.

A frenare possibili entusiasmi interviene il commendator Gidoni, Presidente d'Amministrazione della nuova Banca Nazionale di Credito che succede alla Banca di Sconto:

Anche le industrie cinematografiche sulle quali la Di Sconto partecipava ampiamente dovranno essere lasciate da parte, almeno nelle forme di contributo assunte dalla Di Sconto verso di esse. Queste categorie di problemi non potranno che essere risolti dagli interessati ai quali invece i contributi bancari, attutendo con la certezza del finanziamento ogni spirito di concorrenza, hanno finito col nuocere.

Da un anno l'industria cinematografica italiana lotta in una profonda crisi; alla fine del 1920 in Roma sola vi erano piú di cento imprese produttrici, ora non vi sono piú che dieci imprese che lavorano in tutta Italia. La ragione sarebbe ovvia se vi fosse stata una diminuzione nel numero di persone che frequentano i cinematografi, ma questi, malgrado il continuo aumento dei prezzi, hanno mantenuto il loro pubblico [74].

A questa intervista rilasciata dal commendator Gidoni al « Times », risponde « La Vita Cinematografica »:

Se la Di Sconto invece che un paglietta napoletano [Barattolo] e un giornalista gallico [?] amanti della bella vita, avesse veramente finanziato l'industria italiana nei suoi esponenti migliori, nei suoi organi competenti e vitali, le cose non sarebbero andate cosí.

[73] Idem, 1922, n. 37-38.
[74] Idem, 1922, n. 19-20.

Le forme di contributo possono anche essere cambiate; ma il contributo deve essere dato [75].

Dopo aver bussato alle banche si cerca (siamo nei primi mesi del 1922) l'aiuto del Governo: viene presentato un memoriale in cui si analizzano le cause della crisi e si prospettano i rimedi:

La nostra industria è eminentemente esportatrice; le industrie straniere invece sia per il modo in cui le stesse sono organizzate, sia per la vastità e importanza dei mercati nazionali, riescono ad ottenere un utile nello sfruttamento della loro produzione nei rispettivi paesi.
La nostra industria nel mercato italiano si trova a dover lottare con forti gruppi finanziari i quali con l'accaparramento fatto dall'esercizio di numerose sale cinematografiche [Pittaluga], si servono di quest'arma per imporre prezzi irrisori nell'acquisto delle films, mettendo sempre piú l'industria stessa in precarie condizioni.
Si suggerisce quindi di:
a) tassare fortemente, con una percentuale variabile a seconda della importanza dei locali, l'introito dei cinematografi, per creare un fondo per dare dei premi alle industrie fabbricanti
b) accordare il permesso di importare films straniere solo a quelle case produttrici che possano dimostrare di averne esportate [76].

Si può facilmente immaginare con quale entusiasmo gli esercenti accoglierebbero l'attuazione di queste proposte; comunque il memoriale cade presto nel dimenticatoio, con tutto il suo carico di suggerimenti.

Questi comunque continuano ad affluire ed è soprattutto la stampa a farsene portatrice: si chiede, ad esempio, di mutare i criteri che indirizzano la produzione: non piú film di qualità scadente, ma neanche impegnarsi alla ricerca del film di eccezione senza tentare altro; piuttosto elevare il tono della produzione media. Si invoca anche un tipo di produzione dai connotati piú tipicamente italiani; evitare quindi i facili esotismi di maniera, le situazioni e gli intrecci che non corrispondono alle matrici etiche e culturali della realtà italiana.
Si chiede una ristrutturazione dei rapporti all'interno dell'industria del cinema: una revisione dei meccanismi con l'eliminazione di ogni forma di mediatorato e con l'introduzione di forme di pagamento a percentuale (l'esercente che paga il produttore in base ad una percentuale sugli incassi).
Si auspica che il centro propulsore della rinascita torni ad essere Torino, perché l'industria « trapiantata a Roma si corruppe e ina-

[75] Idem, 1922, n. 19-20.
[76] Idem, 1922, n. 11-12.

ridí » (ma queste sono proposte della stampa torinese, a sua volta rappresentante gli interessi di industriali piemontesi).
Ma gli inviti piú pressanti, i suggerimenti piú insistenti tendono ad un radicale cambiamento del materiale umano:

Prima di tutto espellere coloro che finora hanno dimostrato incapacità [77].
Non uno dei fabbricanti di film esistito deve ancora rimanere a capo di un'azienda qualunque [78].
Crisi di industriali, dunque, piuttosto che crisi di industria [79].

Piú stringente nelle sue argomentazioni questo editoriale della « Vita Cinematografica »:

L'inerzia in cui versiamo da oltre un anno è indecorosa; gli industriali non vogliono piú lavorare e far lavorare? Perché continuano a tenere i locali di posa nelle loro mani? Sono vastissimi locali che restano vuoti. Noi pensiamo e con noi pensano le masse inasprite dalla lunga disoccupazione che si tratti di una vera e propria serrata. Per quali scopi? Gli industriali non hanno denari? Realizzino il capitale dei teatri e si ritirino. Hanno i denari? Ragione di piú per ritirarsi perché è segno che essi non voglion piú saperne di riprender la produzione [80].

Sorge intanto un'Istituzione temporanea pro disoccupati della cinematografia; l'Istituto assume la lavorazione di film se a condizioni di speciale vantaggio, e l'utile di ogni film servirà ad alimentare una nuova produzione; anche questo tentativo fallisce ben presto. Il consuntivo alla fine dell'anno è ancora una volta negativo:

Il 1922 ha segnato un peggioramento della situazione in confronto all'anno precedente; con una mezza dozzina di films, anche eccellenti, non si copre nemmeno la millesima parte del fabbisogno delle nostre sale esercenti.
Il 1922 è stato caratterizzato dai comizi, mercé i quali i problemi della nostra industria sono stati portati a conoscenza del pubblico. Non dimentichiamo che, mentre i nostri stabilimenti tengono i battenti chiusi, vengono a lavorare fra noi gli stranieri [81].

**Gli anni 1923-1924**

Con il 1923 iniziano gli anni piú bui della crisi; si passa dallo immobilismo, dalla paralisi, allo smantellamento delle strutture e degli apparati. Viene sciolto il Consiglio per l'Industria Cinematografica; i migliori o i piú conosciuti tra i nostri attori, attrici

[77] Idem, 1922, n. 13-14.
[78] Idem, 1922, n. 19-20.
[79] Idem, 1922, n. 21-22.
[80] Idem, 1922, n. 21-22.
[80] Idem, 1922, n. 25-26.
[81] Idem, 1922, numero speciale di dicembre.

e registi emigrano all'estero, nella fondata speranza di continuare ad incamerare lauti guadagni; intanto « troupes di case americane, ogni giorno piú numerose, girano i loro films in Italia »[82].
Il senatore Mazziotti presenta una nuova interrogazione in Parlamento; si vuol sapere:

1) se l'industria della produzione delle films cinematografiche si trovi ora in una notevole decadenza
2) se questo fatto dipenda da una eccessiva concorrenza straniera, specialmente tedesca e americana
3) se non si crede convenga studiare in qual modo si possano sollevare le sorti di quell'importante industria[83].

Ma il Governo latita; l'industria cinematografica è lasciata in balía di se stessa; patetici, quando non animati da manifesti scopi di lucro, risultano poi i tentativi operati da privati di costituire associazioni, enti o fondazioni. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di aristocratici, spinti sia dal fascino che il cinema e il mondo che lo circonda hanno sempre esercitato, sia dalle difficoltà che l'impresa di risanamento comporta e che maggiormente esaltano questi donchisciotte dalla borsa rigonfia e dai nomi altisonanti. Come scrive Roberto Paolella, « il cinema a Roma è in gran fregola di aristocrazia »[84]:

Un esempio di questo assiduo prodigarsi è costituito dall'iniziativa presa dalla signora Elena Mazzantini Rosso e dai suoi accoliti intorno alla creazione del « Cinema Italiano », ente autonomo artistico commerciale che si propone:

a) risanamento del cinema nei fini morali, patriottici ecc. usandolo come mezzo di propaganda delle bellezze naturali, della Civiltà, delle conquiste e dell'attività italiana
b) difesa della produzione da speculatori, in modo che capitale e lavoro possano direttamente alimentarsi con i contributi del pubblico; impianto e gestione di locali propri per garantire la produzione italiana
c) sostenere la concorrenza straniera
d) incoraggiare l'afflusso di capitali

Inoltre le sale, arredate con gusto sobriamente e schiettamente italiano, saranno impiantate nelle dieci principali città; saranno proiettati film atti a difendere, a far conoscere la Patria ed a educare gli animi. Il commercio e il noleggio avverranno direttamente tra produttore ed ente[85].

[82] « La Vita Cinematografica », 1923 n. 6.
[83] Idem, 1923, n. 8.
[84] Roberto Paolella: « Storia del cinema muto », p. 424.
[85] Vedi: « Presidenza del Consiglio dei Ministri » - fasc. 3-11-2402 - 1923, Archivio di Stato (Roma).

Cominciamo ad abituare l'orecchio a quelli che saranno i martellanti ritornelli della politica cinematografica fascista: esaltazione dell'italianità in tutte le sue manifestazioni, azione di propaganda della storia e della civiltà italiane, educazione all'amor patrio, moralità nella produzione.

Comunque, al momento, l'interesse del Governo per l'industria del cinema è pressocché nullo; naturalmente questo immobilismo presta il fianco a critiche non ingiustificate:

In Italia si produce solo una decima parte di quello che il mercato italiano esige per la programmazione annua nei 2020 cinematografi nostri. Eppure l'Erario durante l'esercizio finanziario 1922-23 ha riscosso per tassa di bollo sui biglietti d'ingresso L. 17.721.950 e per i contributi di beneficenza L. 39.522.925; in totale L. 57.244.875 con un aumento di L. 6.326.432.

Queste le riscossioni negli ultimi tre esercizi:

| | | |
|---|---|---|
| esercizio | 1920-21 | 17.447.627 |
| " | 1921-22 | 17.500.736 |
| " | 1922-23 | 17.721.950 [86] |

La materia della tassazione erariale è sottoposta a continua revisione da parte dello Stato; un provvedimento della fine del 1923 stabilisce nuove tariffe. Al di là della contingenza del provvedimento, la protesta degli esercenti non manca di farsi sentire:

Non si riesce a comprendere come lo Stato possa gravare gli spettacoli cinematografici di una tassa che si aggira in media sul 30%, mentre tutti gli altri spettacoli, pochissime eccezioni a parte, sono colpiti dal un lusso; considerato genericamente, esso è anzi il trattenimento pubblico piú popolare.
Ma un altro argomento di valore economico milita a favore del cinematografo; esso come spettacolo ha dietro di sé, a differenza delle altre manifestazioni pubbliche, un'industria che è assunta ad importanza straordinaria nella vita economica del paese [87].

Alle continue accuse di voler favorire la produzione straniera ecco come risponde un esercente in una lettera aperta:

Volete difendere l'arte italiana, le films italiane: tutti le proietteremmo volentieri; ma allora si tolgano di mezzo i disonesti speculatori, si faccia sull'esempio delle ditte estere le quali, senza gare di esclusività regionale, noleggiano direttamente [88].

Intanto, il 21 maggio 1924, nasce l'Organizzazione nazionale degli

[86] « La Vita Cinematografica », 1923, n. 21.
[87] « Films Pittalunga », 1924, n. 15.
[88] « La Vita Cinematografica », 1924, n. 10.

esercenti sale cinematografiche; nel primo congresso nazionale degli Esercenti Cinema e Commercianti in Film, tenutosi a Roma nel luglio dello stesso anno, viene creato il Sindacato Nazionale Esercenti Cinema e Commercianti in Film. Ecco uno stralcio della relazione tenutasi al congresso:

I rappresentanti delle zone al primo congresso nazionale cinematografico considerato che lo spettacolo cinematografico è sottoposto ad un sempre crescente disagio economico, di cui una delle principali cause è ricercata nel trattamento di sfavore che lo Stato fa nell'applicazione della tassa di bollo in confronto alle tassazioni vigenti per tutti gli altri spettacoli pubblici;
considerato che per suaccennate ragioni molti stati hanno già da tempo provveduto all'abolizione della tassa sugli spettacoli cinematografici;
affidano al Consiglio Nazionale del Sindacato Esercenti il preciso mandato d'illustrare al Governo le gravi condizioni in cui versa la cinematografia e la necessità di diminuire immediatamente la tassa erariale sugli spettacoli cinematografici, equiparandola alla aliquota fissata per tutti gli altri spettacoli pubblici [89].

Commenta la « Vita Cinematografica »:

La prima riunione dei cinematografisti avrebbe dovuto avere come primo obiettivo lo scopo di ottenere quel riconoscimento ufficiale che il Governo ha finora negato alla cinematografia come industria nazionale. Poi è strano che si escludano deliberatamente i produttori, con la dichiarazione che gli interessi di questi sono contrapposti a quelli dei commercianti e dei proprietari di sale [90].

Un altro problema che sta molto a cuore agli esercenti è quello dei dazi:

L'argomento dei diritti doganali che lo Stato impone sulle pellicole provenienti dall'estero ha per il movimento cinematografico importanza consimile a quella delle tasse che colpiscono gli spettacoli. Mentre le tasse toccano direttamente lo sfruttamento dei prodotti, i diritti doganali hanno invece un'influenza diretta sulla produzione dei films. Ambedue i gravami finiscono per incanalare verso le casse dello Stato una parte rilevante degli utili che dovrebbero essere parteggiati fra coloro che al commercio cinematografico danno la loro attività; il cinematografo rappresenta un'industria e un commercio essenzialmente internazionali. Concludendo, le tasse sull'importazione delle pellicole sono state in un primo tempo richieste dai produttori di ogni singolo paese, nella speranza che da questo mezzo protezionistico potesse avvantaggiarsi l'industria nazionale. Coll'andar del tempo però si verificò che non era una tassa di un tanto al metro quella che potesse fermare ad ogni confine un

[89] « Films Pittaluga », 1924, n. 16.
[90] « La Vita Cinematografica », 1924, n. 14.

film di eccellente qualità. Si verificò il fatto che l'invasione di merce esotica, come la si volle definire, non fu fermata, ma che ogni paese toccato da tasse altrui ne istituí di identiche a titolo di contromisura: il sistema cioè che viene definito in linguaggio doganale come trattamento di reciprocità [91].

Cicero pro domo sua, come si vede; non mancano tuttavia degli elementi di verità nel denunciare l'*escalation* dei dazi in base ad un malinteso criterio di reciprocità. Il Governo fa comunque orecchie da mercante e con un nuovo decreto dell'ottobre 1924 stabilisce:

Art. 1 - A datare dal primo novembre 1924 il diritto erariale è dovuto nella seguente misura:
quando il prezzo, non compreso il dir. erar., non supera L. 0,50 il 10%
" " " " " " " " supera L. 0,50 ma non L. 1 il 25%
" " " " " " " " supera L. 1 il 30%.
Art. 2 - L'incarico di riscuotere per conto dello Stato i diritti erariali è conferito alla Società Italiana degli Autori
Art. 3 - Il compenso nella misura del 5% spettante alla SIA verrà dalla Società trattenuto all'atto di ciascun versamento [92].

Con questi provvedimenti non si è certo voluto tendere una mano agli esercenti; e le proteste non mancano:

Mentre il Sindacato Esercenti Cinematografici si agita per ottenere la revisione di un onere fiscale, il Governo non solo rifiuta, ma rinuncia ad esigere direttamente i diritti erariali per affidarne l'incarico ad una Società: e non solo non ritocca le aliquote della tassa, ma abolisce il 4,50% che fin ora rimborsava ai cinematografisti per la carta filigranata e lo devolve accrescendolo di un altro 0,50% alla SIA; poi, come se non bastasse ciò, abolisce una categoria di biglietti e cioè quelli da L. 0,80-0,70 prezzo d'ingresso, L. 0,10 tassa erariale, adoperati su vastissima scala dai cinematografi di seconda importanza [93].

Il Sindacato non si limita a comunicati di protesta: nel novembre dello stesso anno, appena un mese dopo l'entrata in vigore del decreto, presenta al Ministro delle Finanze un memoriale in cui si chiede una detrazione dell'imposta. E nel maggio del 1925 un nuovo decreto modificherà, per l'ennesima volta, la materia. Sui giornali specializzati, quelli che sono rimasti perché anche per loro è tempo di crisi, i problemi degli esercenti, le loro diatribe col Governo, tengono banco. Di produzione si parla sempre meno;

[91] « Films Pittaluga », 1924, n. 17.
[92] Regio Decreto 2 ottobre 1924 in « Il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista ».
[93] « Films Pittaluga », 1924, n. 20.

lo si fa alla fine dell'anno, quando in uno sguardo retrospettivo si può esaminare la situazione in tutta la sua desolante realtà:

La risoluzione della crisi è tutt'ora un mito ed i nostri stabilimenti si ostinano a rimanere sbarrati; di chi la colpa? Degli industriali e del Governo. Dei primi, che non vogliono assolutamente accingersi all'opera di ricostruzione con fede e rinnovata energia; del secondo che non si cura di venire in aiuto agli ardimentosi, con provvidenze atte a spronare ed incoraggiare [94].

**Gli anni 1925-1926-1927**

Alla progressiva paralisi del nostro settore produttivo, all'apatia di coloro che sono preposti alla sua guida, alla perdita di quasi tutti gli artisti di maggiori capacità, fa riscontro nel settore distribuzione una frenetica attività da parte degli esercenti a tutela dei propri interessi. Nei primi mesi del 1925 viene presentato al ministro dell'Economia Nazionale un nuovo memoriale, firmatario neanche a dirlo Stefano Pittaluga, in cui si indagano per l'ennesima volta le cause della crisi, si propongono gli antidoti, ma soprattutto si preme per l'abolizione dei diritti erariali e di ogni forma di protezionismo doganale.

In un paese come il nostro lo smercio dei film non basta a ripagare le spese sopportate, e quindi si ritiene necessario assolutamente il garantirsi la vendita dei lavori prodotti in tutto il mondo.
La produzione scadente e pletorica che si è avvicendata sui mercati fra il 1914 e il 1924 è ciò che ha portato alla chiusura degli stabilimenti; ogni produttore ha la necessità assoluta di organizzarsi commercialmente all'estero, visto che per noi è appunto il mercato su cui piú bisogna contare.
E' anche necessario che gli industriali italiani abbiano l'appoggio finanziario degli Istituti di Credito perché il film italiano diventi davvero una realtà.
Bisogna dare un piú largo respiro al mercato cinematografico italiano con la esenzione dai tributi erariali che il Governo dovrebbe concedere durante la programmazione di lavori di nostra produzione; si dovrebbero invece evitare ogni azione di contingentamento e di protezionismo doganale, la quale implicherebbe la esistenza di una industria da difendere, cosa che nel caso presente invece non c'è, essendo la nostra ancora da formare [95].

Risponde la « Vita Cinematografica »:

I proprietari di sale protestano per i forti tributi a cui sono sottoposti

[94] « La Vita Cinematografica », 1924, n. 24.
[95] « Films Pittaluga », 1925, n. 10.

dall'Erario e dicono che non possono sostenerli; mentre giornalmente si assiste all'apertura di nuovi e piú grandiosi locali [96].

Senza voler entrare nel merito della validità delle pretese degli esercenti, è invece opportuno sottolineare come essi rappresentino una forza molto ben organizzata e compatta e come siano in grado di premere con efficacia sulle forze politiche.
Il 22 aprile la prova di forza: serrata dei cinematografi della capitale, mentre nelle altre città si riuniscono in assemblea le diverse associazioni regionali. I risultati non si fanno attendere: il 10 maggio con un decreto il Governo mitiga notevolmente le imposte erariali:

A datare dal primo luglio 1925 la tariffa dei diritti erariali è variata come segue:
per i prezzi, non compreso il dir. erar., inferiori a L. 1 il 10%
" " " " " " " " da L. 1 e oltre il 20% [97].

Anche il regista Augusto Genina si fa portatore di una serie di proposte, spezzando una lancia a favore della ripresa dell'attività produttiva; in sintesi chiede l'obbligatorietà della proiezione di un film italiano per ogni dieci stranieri, la rinuncia dello Stato ai diritti erariali a favore dei produttori, l'aumento delle imposte erariali per le pellicole straniere; ma le proposte vengono respinte. Qualche cosa tuttavia si muove; il Governo abbandona l'immobilismo che finora lo ha contraddistinto e vara una serie di provvedimenti atti a consentire alle pellicole italiane uno spazio di programmazione pari a circa il 12% rispetto a quello riservato agli stranieri.

Art. 1 — A partire dal primo gennaio 1926 è obbligatoria la proiezione di pellicole italiane almeno sette giorni su sessanta; per pellicole italiane si intende pellicole girate in Italia, con registi attori e operatori italiani.
Art. 3 — I prezzi dei biglietti rimarranno invariati.
Art. 4 — A partire dal primo gennaio 1926 ogni film sarà preceduto da un giornale italiano con avvenimenti di carattere patriottico e di propaganda.
Art. 5 — L'italianità dei film sarà accertata dalle autorità di Pubblica Sicurezza [98].

Il contingentamento non è certo il colpo di bacchetta magica che risolve la crisi; crea comunque i presupposti perché ci si avvii verso la lenta ripresa dell'attività produttiva. Questa non può che avvenire gradatamente, con la creazione di piú efficienti strutture

[96] « La Vita Cinematografica », 1925, n. 1-2.
[97] Regio Decreto 10 maggio 1925 - p. 1925 in « Il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista ».
[98] Vedi: Presidenza del Consiglio dei Ministri - fasc. 3-8-3044 - 1925.

e di piú capaci quadri direttivi, innanzitutto; ma anche con il raggiungimento degli indispensabili risultati artistici e con dei soggetti che abbiano soprattutto quei requisiti di universalità indispensabili per una diffusione del film all'estero.
Scrive infatti Roberto Paolella:

Il cinema italiano di questo periodo non è neanche interessante come documento d'epoca, perché esso appare solo il superstite del mondo da cui era nato[99].

Ecco come un altro famoso regista dell'epoca, Amleto Palermi, delinea la strada da battere per poter nuovamente avviare l'attività produttiva:

L'Italia deve produrre soltanto dei buonissimi films, tali da poterli vendere, anche, e soprattutto all'estero, perché lo sfruttamento commerciale acconsentito in Italia non basta, talvolta, a coprire la metà delle spese del negativo. Bisognerebbe poi migliorare la tecnica del film; noi siamo rimasti tali e quali eravamo parecchi anni fa; con la tecnica, bisognerà anche occuparsi del soggetto. E' desolante che non vi sia in Italia uno scrittore che si volga esclusivamente al cinematografo [100].

Il 1926 è l'anno della stasi totale; vengono prodotti pochissimi film (quattro?); nessun avvenimento di rilievo vivifica lo spento panorama del nostro cinema. Solamente nell'ottobre viene annunciata la fusione UCI-Pittaluga, sotto gli auspici della Banca Commerciale Italiana. Scompare nel frattempo la Federazione Cinematografisti Italiani, o meglio viene inglobata dalla Confederazione Fascista del Commercio, che costituisce una apposita Federazione Nazionale del Cinematografo e analoghe associazioni provinciali. Tali associazioni sono divise in due sezioni:
a) noleggio e commercio films
b) esercizio sale spettacolo.
Viene inoltre nominato, per il collegamento tra le associazioni e la federazione nazionale, un triumvirato composto da Janni, per i tremila esercizi liberi, Pittaluga e Ravasco, per i centocinquanta rispettivamente della « Pittaluga » e della « Unione ».
Ma la collocazione nella struttura del sindacato non è definitiva; nel luglio del 1927 gli esercenti passeranno nella Confederazione Industriali, a dimostrazione di una situazione caotica che in questi anni è propria di tutta l'organizzazione sindacale, e che quindi si riflette anche nel campo dell'industria cinematografica.

[99] Roberto Paolella, cit., p. 423.
[100] « La Vita Cinematografica », 1926, n. 3-4.

Nel marzo del 1927 un nuovo decreto perfeziona la materia del contingentamento:

Art. 1 — A partire dal primo ottobre 1927 gli esercenti di sale di prima visione devono riservare complessivamente, alla proiezione di pellicole nazionali non meno della decima parte delle giornate di spettacolo (da tale computo sono escluse le giornate comprese nel periodo primo luglio-primo settembre).
Art. 2 — Sono da considerare pellicole nazionali quelle eseguite in Italia, da ditte legalmente costituite del Regno e con personale in prevalenza italiano. Il soggetto di tali pellicole dovrà essere preferibilmente italiano od almeno ideato o ridotto per lo schermo da autori italiani.
Art. 3 — Le pellicole devono essere edite in data non anteriore al primo gennaio 1926.
Art. 4 — Chiunque intenda produrre una pellicola nazionale deve all'inizio della lavorazione denunciare alla locale autorità di P.S. le generalità e la nazionalità dei direttori, degli attori e degli operatori.
Art. 5 — Una Commissione giudicherà inappellabilmente se le pellicole nazionali presentino sufficienti requisiti di dignità artistiche e di buona esecuzione tecnica.

Art. 7 - La Commissione sarà composta da:
a) due capi di divisione addetti alla Direzione Generale della P.S.
b) un magistrato
c) una madre di famiglia
d) due persone competenti in materia artistica, letteraria e tecnica cinematografica
e) un pubblicista [101].

Abbandoniamo un attimo l'esame delle conseguenze che sul piano pratico avrà l'introduzione del decreto; quel che interessa sottolineare è come il regime tenti adesso, per la prima volta, di inquadrare il fenomeno « cinema ». Inizia cosí quell'interessamento che, se da una parte porterà l'industria cinematografica a recuperare le posizioni perdute, dall'altra soffocherà e mortificherà i contenuti della nostra cinematografia. Non è tanto il contingentamento in sé, che può essere giustificato come provvedimento legato alla urgenza di una ripresa industriale, quanto la creazione di quei meccanismi (denunce, controlli, commissioni ecc.) a segnare la strada che il nostro cinema d'ora in avanti dovrà percorrere. A partire dagli anni trenta, quando Mussolini avrà maturato la coscienza dell'importanza della funzione del cinema quale fattore produttore di consenso, le infrastutture, gli apparati voluti dal regime filtreranno sempre piú la spontaneità della nostra produzione fino ad asservirla alla sua volontà e a renderla prona ai suoi fini.

[101] Idem, 1927, n. 4.

La pubblicazione del decreto suscita reazioni contrastanti; il « Corriere Padano » lo critica in maniera decisa:

Prima di tutto il Decreto parla di cinematografi di prima visione. Gli zelanti compilatori ministeriali non sapevano probabilmente che su tremila sale di proiezione, soltanto cinquanta o sessanta possono essere catalogate tra i cinematografi di prima visione. Ma lo sbaglio piú grave, veramente madornale, del decreto consiste nel presupposto che la soluzione del problema cinematografico si possa trovare nel mercato interno, mentre essa non esiste che nel mercato di esportazione. Il collocamento dei films nazionali in patria non ha mai incontrato ostacoli, anche nei momenti della peggiore crisi. Altri progetti governativi e proposte private mirano ad ottenere il contigentamento delle pellicole estere e il proprotezionismo doganale, sotto forma di aumento del diritto erariale durante la proiezione dei films esteri: illusioni pericolose. Il film italiano sarebbe immediatamente sottoposto ad un trattamento analogo al di là dei confini. V'è un altro sistema e consiste nel devolvere a favore del produttore italiano il diritto erariale, ogni volta che si proietti una pellicola italiana di cosí garantita perfezione artistica, da poter sostenere la concorrenza straniera sui mercati europei e transoceanici [102].

Di parere diverso « Cinema-Film » che giudica valido il decreto, perché,

ammesso che vengano prodotti buoni film italiani, essi difficilmente potrebbero sfondare; le sale di prima visione, infatti, sono per la maggior parte in proprietà, o in esercizio, o sotto il controllo di organismi che possono benissimo avere la convenzienza di ospitare piuttosto films stranieri, sia per ragioni di risparmio immediato, sia per esigenze della lotta contro questo o quel gruppo. Il decreto non è tuttavia sufficiente perché manca una produzione italiana atta a coprire la decima parte delle programmazioni, e questo perché i produttori non sono incentivati da speranze di guadagno [103].

Cosí commenta invece la « Vita Cinematografica »:

Un provvido decreto ha assegnato un posto di privilegio ai nuovi films italiani; con questo diritto, i films da esibire sugli schermi italiani, dall'ottobre 1927 all'ottobre 1928, dovrebbero essere per lo meno trenta. Oggi di questi films degni di apparire sugli schermi italiani ne esistono soltanto sei; cinque sono in corso di fabbricazione. Esiste quindi uno spazio di produzione (chiamiamola cosí) per altri diciannove films. Il mercato italiano ha bisogno di *Diciannove* films italiani nel primo anno. E ricordiamo molto piú intensamente questo: che il Decreto-Legge avrà vigore se esisteranno dei films da contingentare nei raffronti della produzione straniera, alla quale si dà sempre ospitalità per quattrocento

[102] Idem, 1927, n. 8-9.
[103] « Cinema Films », 1927, n. 2.

e piú films annue, avendo bisogno il nostro mercato annualmente di 450 films in programma.

Se questi films italiani non esisteranno, in vantaggio di chi e di che cosa è stato fatto e dovrà esistere il decreto?

E' di ieri la notizia che la Società Italiana degli Autori, incaricata del rastrellamento delle percentuali spettanti all'Erario dagli spettacoli cinematografici, nell'anno di grazia 1926-27 ha reso una somma superiore ai sei milioni di riscossioni.

Quindi l'industria del cinematografo o, per essere piú esatti, l'industria delle sale cinematografiche è in piena efficienza; ma io non credo di turbare questa efficienza insistendo a proclamare che su 450 films annue programmate nei 3.000 cinematografi italiani, almeno *Trenta films devono essere italiani* [104].

Ancora una opinione, quella di « Kines »:

I provvedimenti testé votati dal Consiglio dei Ministri non potranno che essere un punto di partenza; ben altro che contingentamento e settimana a percentuale per far nascere (non rinascere) una industria cinematografica italiana [105].

Su un'altra questione, invece, la stampa cinematografica si dimostra unita nel perseguire il medesimo obiettivo: la rinuncia dello Stato ai diritti erariali a favore del produttore.

« Cinema-Film »:

Ora possiamo fare dei films due grandi categorie: i colossi, quelli per la cui realizzazione occorrono milioni, ed i films normali, quelli che si possono fabbricare con una cifra che potrà oscillare fra le 400.000 e le 600.000 lire.

Per i primi, chi li produce deve basarsi essenzialmente sul collocamento all'estero, perché l'Italia, coi suoi soli 4.000 cinema, non può dare che ben poco.

Per i secondi invece, poiché essi difficilmente possono affrontare il mercato straniero, bisogna che lo smercio avvenga in Italia.

Ora l'importo dei noleggi nella penisola non basta, secondo i calcoli già piú volte e da piú competenti ripetuti, a coprire le spese e dare un piccolo utile al produttore. Bisogna quindi trovare un rimedio.

La proposta, a nostro modesto avviso, piú seria e piú equa, è quella sostenuta da vecchi esperti e amici della buona causa cinematografica: lo Stato conceda che la tassa erariale pagata dai biglietti nei giorni di programmazione del buon film italiano, vada a favore del produttore di quel film [106].

[104] « La Vita Cinematografica », 1927, n. 7.
[105] « Kines », 1927, n. 11.
[106] « Cinema Films », 1927, n. 2.

« La Vita Cinematografica »:

Se si vuole realmente aiutare il risorgimento della nostra industria, è necessario il concorso governativo; ma non sotto forma di imposizione o promuovendo premi, bensí detraendo un tanto da ciò che la cinematografia dà alle finanze sotto forma di tassa erariale sugli spettacoli. Il cinematografo versa alle casse erariali il 20% sull'incasso lordo giornaliero; il Governo dovrebbe rinunciare, a favore del produttore, quando presenta films dichiarati meritevoli del privilegio, a questo 20% Se al ricavato del mercato interno si potesse aggiungere quel 20% del qua e si chiede allo Stato la rinuncia, allora il carico verrebbe alleggerito abbastanza e si avrebbero molte probabilità di potersi mettere in concorrenza con gli altri ad esitare la propria merce a condizioni favorevoli [107].

Infine, « Kines »:

Lo Stato può almeno concedere il rimborso della tassa erariale sotto forma di un premio al produttore. Che lo Stato rinunzi a questo 20% a favore del produttore italiano mettendo questi in condizione di percepire dal 45 al 60% dell'incasso del cinematografo; in tal modo ci si presenterebbe sui mercati esteri con al massimo un 30% di costo negativo da realizzare [108].

Nel 1927 sembra comunque respirarsi un'aria diversa:

Da un capo all'altro della Penisola si nota un risveglio confortante e promettente; in tutti gli stabilimenti ferve un lavorío intenso di preparazione [109].

Non è esattamente tutto cosí roseo, però qualcosa nell'arrugginito meccanismo della nostra produzione sembra cominci a muoversi: forza trainante è l'Anonima Pittaluga che, come si è visto, ha assorbito gli stabilimenti dell'UCI e si appresta a riprendere la produzione. Cosa si chiede ai nostri produttori in procinto di rimettersi all'opera? Innanzitutto una produzione che abbia come requisito peculiare un alto livello qualitativo; si è già visto come per l'industria italiana sia assolutamente indispensabile la vendita all'estero per il recupero dei costi. Ora l'esportazione sarà possibile solo a patto che i nostri film siano tecnicamente e artisticamente impeccabili; solo cosí si potrà cercare di tener testa alla concorrenza americana, che, senz'altro piú competitiva sul piano dei costi, può essere però contrastata su quello della qualità.
Elevare dunque il livello artistico e tecnico, ma soprattutto rinnovare i nostri soggetti stantii:

Quando il cinematografo abbandonerà la letteratura e non cercherà piú

107 « La Vita Cinematografica », 1927, n. 2.
108 « Kines », 1927, n. 12.
109 « La Vita Cinematografica », 1927, n. 1.

il facile successo nella riduzione di celebri romanzi, commedie, drammi e operette che ha già il loro posto glorioso nel mondo come opere d'arte; quando avrà trovata la sua nuova strada e ci darà poemi di bellezza che ci facciano fremere e godere attimi di quella vita che noi stessi, ogni giorno, viviamo; quando nei protagonisti troveremo noi stessi e ci turberemo per il loro dolore, perché è il nostro dolore, e gioiremo della loro gioia, che è quella del nostro cuore; allora potremo dire che la cinematografia vive e trionfa [110].

Questo brano andrebbe in altra sede esaminato in maniera piú dettagliata per evidenziare le intuizioni notevoli che presenta; è certo, però, che solo con uomini nuovi si potranno ottenere dei cambiamenti cosí radicali. Questo del rinnovamento dei quadri è un problema che interessa la cinematografia a tutti i livelli; dal personale tecnico, che non deve essere piú improvvisato e la cui professionalità va debitamente riconosciuta, a quello artistico, cui si chiede un adeguamento ai rinnovati gusti del pubblico e un abbandono di quegli schemi fissi in cui si è fossilizzata la nostra produzione. In ultimo, quanto mai necessario ed opportuno si presenta il rinnovamento al vertice, in quei quadri dirigenti, cioè, su cui maggiormente si sono appuntate le critiche di questi anni, e che, vuoi per incapacità vuoi per disonestà, hanno fallito in pieno il compito loro affidato.
E' solo con l'attuazione di questo processo di rinnovamento che la cinematografia italiana potrà riacquistare quella credibilità necessaria per far nuovamente convergere su di essa propositi di investimento. Infatti

e i capitalisti hanno guardato ad essa con diffidenza; la cinematografia cinematografica ha un contenuto politico, e va affrontata e risolta politica-qualche cosa di nuovo da dire al mondo [111].

Intanto si affaccia un elemento nuovo, che avrà la massima importanza negli anni a venire: la scoperta della funzione politica del cinema. Il cinema come fattore coagulante del consenso, in grado di orientarlo e di indirizzarlo verso mete prestabilite e lungo binari rigidamente controllati:

Il pubblico vuole che sugli schemi italici appaiano figure nostre, si svolgano opere cònsone ai nostri sentimenti, alla nostra psicologia, ai nostri gusti raffinati; agli ordinamenti sociali, morali, famigliari proprii della nostra razza, da piú anni sconvolti, ammorbati, avvelenati da visioni di fatti e situazioni che urtano la nostra sensibilità, ripugnano l'animo nostro, corrompono i sentimenti e le coscienze [112].

[110] Idem, 1927, n. 6.
[111] Idem, 1927, n. 6.
[112] Idem, 1927, n. 6.

Naturalmente la premessa iniziale, che sia cioè il pubblico ad invocare questo tipo di cinematografia, è del tutto ipotetica, vista la entusiastica accoglienza che lo stesso pubblico continua a riservare alle pellicole americane in particolare.
Se all'interno la funzione politica della nostra cinematografia si estrinseca nell'organizzare e convogliare il consenso, all'estero si attua piú che come forma di propaganda, che rimane a livello epidermico, come vera e propria arma di penetrazione ideologica e culturale.
Questa sua importantissima funzione non viene ignorata dalla stampa, che anzi ne evidenzia l'importanza:

La cinematografia non è mai stata considerata, da noi, come un'industria seria; i governi passati si sono sempre e ostinatamente disinteressati, e i capitalisti hanno guardato ad essa con dffidenza; la cinematografia è un mezzo squisitamente politico [113].

Ancora piú esplicitamente afferma Guglielmo Giannini, direttore di « Kines »:

Noi rimaniamo fin [sic] che mai convinti che la questione industriale cinematografica ha un contenuto politco, e va affrontata e risolta politicamente. L'Italia fascista deve avere una sua cinematografia, perché ha qualchecosa di nuovo da dire la mondo [114].

In conclusione il 1927 deve essere considerato un anno ricco di fermenti; non tanto, o non solo, perché si incomincia ad intravedere una qualche ripresa produttiva (la presenza americana è massiccia sia sugli schermi che negli stabilimenti italiani con la costituzione di società anonime apparentemente indigene); quanto perché vengono messe in risalto, sia da parte del Governo che comincia ad irregimentare la nostra cinematografia, sia da parte della stampa che le denuncia, le potenzialità intrinseche del mezzo « cinema » nella sua funzione politica.

### Gli anni 1928-1929-1930

Nel febbraio del 1928, in aggiunta al decreto legge dell'anno precedente, il Ministero per l'Economia Nazionale comunica:

Circa le condizioni di acquisto o di percentuale di noleggio da corrispondersi ai produttori delle pellicole dichiarate nazionali, esse dovranno essere in nessun caso non inferiori a quelle normalmente praticate per le pellicole straniere. La percentuale di noleggio non potrà essere in

113 Idem, 1927, n. 8-9.
114 « Kines », 1927, n. 11.

nessun caso inferiore al 25% dell'incasso netto dei soli diritti erariali sui biglietti d'ingresso [115].

Evidentemente i noleggiatori pagavano in misura minore le nostre pellicole rispetto a quelle importate, giustificando la discriminazione con il minor interesse che le pellicole stesse suscitavano presso il pubblico.
La fase piú grave della crisi sembra comunque superata; nel giugno del 1928 si annuncia la costituzione di un Cartello Cinematografico internazionale. L'accordo ha per esponenti la Francia, la Germania, l'Inghilterra, l'America e l'Italia; il cartello avrà un controllo su circa 12.000 cinematografi, mentre una commissione costituita da cinque membri si occuperà della scelta dei soggetti e delle sceneggiature dei film che saranno prodotti;

Con questa ampiezza di movimenti il nuovo prodotto italiano avrà il reddito che si compete al suo maggor costo, che deve gareggiare con la sua massima bellezza [116].

Altre forme di accordo internazionale si costituiscono principalmente tra Italia e Germania:

Mentre si elabora l'accordo LUCE-UFA, si profilano all'orizzonte altre combinazioni: primeggia l'accordo per una produzuone in comune avvenuto tra la Società Anonima Stefano Pittalunga e Richard Oswald, il noto valoroso editore-direttore artistico tedesco [117].

L'accordo stipulato con l'UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), imponente organismo tedesco che oltre a produrre e noleggiare film esercita il suo controllo sui piú importanti cinematografi, crea le basi per la costituzione di un nuovo ente italiano.
Nella relazione tenuta al Consiglio dei Ministri in occasione della creazione del nuovo ente, si mette anzitutto in evidenza come le cause della crisi possano essere rimosse semplicemente con miglioramenti tecnico-artistici o con forzata immissione di nuovi capitali. Le tremila sale cinematografiche interne non sono sufficienti a coprire i costi di produzione; il decreto legge del marzo 1927 ha aperto un primo sbocco; i produttori richiedono il contingentamento e il rimborso delle tasse erariali; il secondo non è possibile, mentre il primo risulta inefficace in quanto manca una industria nazionale adeguata. Sempre secondo la relazione, il film italiano recupera circa un quinto del costo di produzione; bisogna quindi allargare il mercato; da qui l'accordo con l'UFA, che apre i suoi

[115] « La Vita Cinematografica », 1928, n. 2.
[116] Idem, 1928, n. 6.
[117] Idem, 1928, n. 7.

mercati e che favorisce un interscambio di mezzi e di personale. Tramite l'intervento del LUCE e di enti parastatali, lo Stato si assicura il controllo dell'organismo, che si aprirà poi al capitale privato.
L'Ente viene costituito con D.L. 20 agosto 1928:

Art. 1 — L'Istituto Nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia « LUCE » è autorizzato a concorrere alla formazione del capitale di imprese che abbiano per fine la produzione di pellicole cinematografiche nazionali.
Art. 2 — L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, la Cassa per le assicurazioni sociali, la Cassa Nazionale per assicurazioni e infortuni sul lavoro, l'Opera Nazionale per i combattenti, sono autorizzati ad aumentare la quota della loro partecipazione al capitale di fondazione dell'Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia « LUCE ».
Art. 3 — La Banca Nazionale per il lavoro e la cooperazione, il Banco di Napoli e il Banco di Sicilia, sono autorizzati a partecipare al capitale di fondazione dell'Istituto « LUCE ».
Gli istituti ed enti indicati nell'articolo precedente sono autorizzati a concorrere alla formazione del capitale delle imprese indicate nell'articolo 1.
Art. 4 — Il Ministero per le Finanze è autorizzato a concorrere all'aumento del capitale inziale dell'Istituto « LUCE » con la somma di lire 1.000.000.
Art. 5 — Sono equiparate alle pellicole nazionali quelle estere introdotte nel Regno in sèguito ad accordi che garantiscono il collocamento all'estero delle pellicole nazionali con le modalità che saranno fissate dal Ministero per l'Economia Nazionale [118].

Nasce cosí l'Ente Nazionale per la Cinematografia che, secondo « Kines »

pur essendo controllato dallo Stato, pur presieduto da un ex sottosegretario di stato, non ha né figura né sostanza monopolista, ma il volto e il corpo di una comune « anonima » come tante altre [119].

L'Ente è nato, scrive ancora « Kines »,

per far ciò che non è mai stato fatto in Italia da quando è nata la cinematografia: per realizzare un programma di politica industriale [120].

Secondo « La vita Cinematografica » ecco quali sono le funzioni del nuovo organismo:

L'Ente deve coordinare tutte le attività industriali e artistiche della cinematografia italiana, organizzando anche una collaborazione con le

[118] Idem, 1928, n. 8.
[119] « Kines », n. 31.
[120] Idem, 1928, n. 33.

case estere. Il nuovo ente, quindi — sorto per una geniale volontà del Duce — rappresenta un nuovo elemento di forza economica per il nostro Paese; abbiamo in Italia tre istituti, ognuno con rispettive attribuzioni, cui sono affidati gli sviluppi della cinematografia: la LUCE, che ha per compito la documentazione storico-iconografica degli avvenimenti attraverso varie forme di giornale cinematografico e di pellicole documentarie; l'Istituto di Cinematografia Educativa; e finalmente l'Ente Nazionale per la Cinematografia [121].

Infine il programma dell'Ente illustrato dal suo stesso presidente, on. Tommaso Bisi:

L'Ente ha per decreto la facoltà di produrre dei film sia direttamente sia in collaborazione con industriali italiani. Tra pochi mesi sorgeranno a Roma i nuovi grandiosi teatri di posa dell'Ente. Quand'è che l'Ente comincerà a produrre? Prestissimo, tra pochi mesi; e i primi film dell'Ente appariranno al pubblico nel secondo semestre del 1929. Cercheremo di fare una produzione di tipo internazionale, nella quale di italiani non ci saranno che le qualità peculiari dello spirito e della cultura italiana. In cinematografia non ci debbono essere preconcetti nazionalistici, e quindi l'Ente tenderà ad avere alle proprie dipendenze artisti e direttori di paesi diversi. L'Ente insomma, svolgerà una vasta opera di collaborazione finanziaria per la produzione di buoni soggetti filmistici che gli verranno sottoposti dagli industriali privati italiani, facilitando poi anche il collocamento della produzione stessa.
A proposito dell'accusa precisa quanto sotterranea che l'Ente voglia monopolizzare tutta la cinematografia nei suoi molteplici rami, niente di piú falso e di piú tendenzioso. Certamente all'Ente, emanazione dello Stato, lo Stato ha devoluto funzioni di alta importanza e privilegi non indifferenti. Il compito affidatogli è formidabile ma, indubbiamente, la mèta sarà raggiunta [122].

E' interessante notare come il processo di creazione dell'Ente, o per meglio dire la sua utilizzazione non è una novità; il sistema della forma di controllo indiretto è stato già felicemente messo in opera dal regime con i principali mezzi di comunicazione di massa: i giornali e la radio.

Negli anni 1922-24 Mussolini estese l'influenza fascista sulla stampa, sia trattando con gruppi finanziari l'acquisto di quotidiani per conto del governo, sia autorizzando direttamente alcuni grandi industriali a rilevare la proprietà di quelle testate che si mostravano riottose all'opera di fiancheggiamento [123].

E' da rilevare piuttosto che il governo fascista, affidando la presidenza dell'Unione Radiofonica Italiana [1925] a un uomo di Agnelli, Enrico

[121] « La Vita Cinematografica », 1928, n. 10-11.
[122] « Kines », 1928, n. 46.
[123] Franco Monteleone: « La radio italiana nel periodo fascista », p. 30.

Marchesi, puntasse su una di quell operazioni di controllo indiretto di un organo di informazione [124].

Che la manovra si ripeta, seppure attuata in forme diverse, sembra confermarlo la già citata relazione, presentata al Consiglio dei Ministri nella fase di preparazione del decreto, quando si accenna al controllo dell'organismo che lo Stato si assicura tramite l'apporto economico dato dal LUCE e dagli altri enti parastatali.

Pittaluga frattanto rilascia interviste in cui si dichiara fiducioso che, nonostante la creazione dell'ENAC, il Governo continuerà ad assistere anche l'industria privata. Non sappiamo quanta diplomazia ci sia in queste dichiarazioni, ma è certo che se Pittaluga nutriva in cuor suo dei timori, si sarà ben presto rasserenato. Non passa un anno che l'ENAC si dissolve:

> L'Ente Nazionale, forte del suo stesso prestigio e di quello grandissimo che doveva derivargli dal governo, poteva essere di ausilio e di appoggio sui mercati stranieri, quando, come un bolide in piena festività comparve sull'orizzonte della cinematografia mondiale il film sonoro e parlante. Bastò questo per disorientare tutti i buoni propositi, e noi ritornammo in fondo alla scala; intanto l'Ente, se non aveva cessato di funzionare, sostava anche lui incerto. Un bel giorno ci fu un comunicato della Stefani che ci informava della crisi scoppiata in seno all'organismo, che per il momento possiamo considerare fuori quadri fino a che l'inchiesta non sarà espletata [125].

Lo scandalo che travolge l'ENAC riguarda l'acquisto illegale di alcuni lotti di terreno sulla via Casilina, terreno sul quale sarebbero dovuti sorgere i capannoni dello Stabilimento dell'ente.

Nel marzo del 1929 Gino Pierantoni, Presidente della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria, del Teatro, Cinematografo e affini, viene ricevuto da Mussolini, al quale espone la situazione del mercato interno e dei rapporti con l'estero. Il mercato mondiale è ancora dominato dagli Stati Uniti, arbitri della situazione, cui solo la Germania tenta di opporre una qualche resistenza; perché anche l'Italia possa ottenere dei risultati tramite l'esportazione, è necessario anzitutto produrre sfruttando quelle che sono le caratteristiche peculiari del nostro paese, della nostra civiltà, degli umori e dei sentimenti della nostra gente. Ma è indispensabile la creazione di un clima di fiducia che faciliti l'incremento della produzione; da qui la necessità di un istituto che:

a) studi l'andamento e delinei i probabili sviluppi del mercato mondiale;

[124] F. Monteleone: cit., p. 32.
[125] « La Vita Cinematografica », 1929, n. 7.

b) finanzi industriali dalle provate capacità;
c) compia opera di collegamento tra le case di produzione italiane e quelle straniere.

Viene poi ribadita, per l'ennesima volta, l'improcrastinabile necessità della rinuncia da parte dello Stato ai diritti erariali; e, come sempre, il Governo nicchierà, motivando l'opposizione a questa richiesta con le esigenze di bilancio. Oltre alla rinuncia alle imposte, viene richiesta la concessione di un premio, sotto forma di contributo, a quei produttori che abbiano immesso nel mercato opere particolarmente meritorie. E' una delle primissime volte in cui si ipotizza l'istituzione di premi; il fatto non è da sottovalutare perché, a partire dal 1938 quando con la legge Alfieri il meccanismo dei premi verrà istituzionalizzato, esso sarà uno dei principali artefici della canalizzazione della nostra produzione lungo le linee segnate dal regime.

Si è detto che nel 1928 il meccanismo arrugginito della nostra produzione comincia a muoversi; vediamo alcuni dati, che comunque vanno accolti sempre con un certo beneficio d'inventario, date le difficoltà, oggettivamente esistenti all'epoca, nel reperimento di dati precisi.

Per quanto riguarda i capitali impiegati nella produzione, nella stagione 1928-1929, questa sarebbe la situazione in Europa:

| | |
|---|---|
| Germania | 200 milioni |
| Inghilterra | 100 milioni |
| Francia | 75 milioni |
| Italia | 20 milioni. |

Gli incassi dei cinema italiani si può calcolare ammontino alla media-base di 300 milioni che, depurati della tassa erariale, si riducono a 240 milioni di lire; ora, preso l'incasso medio annuale come unità, abbiamo:

| | |
|---|---|
| Italia | 1 |
| Inghilterra | 5 |
| Germania | 3 |
| Francia | 2 [126]. |

Per quanto riguarda l'esportazione, ecco l'elenco dei principali paesi europei che nel 1928 hanno esportato pellicole in America:

| | |
|---|---|
| Germania | 83 |
| Inghilterra | 37 |
| Francia | 30 |
| Russia | 16 |
| Svezia | 7 |
| Italia | 6 [127]. |

[126] « Cinema Film », 1929, n. 22-23.
[127] « La Vita Cinematografica », 1929, n. 1.

Sesto posto con 6 films. Il risultato non è davvero lusinghiero: Tutt'altro! [128]

Cosí commenta « La Vita Cinematografica », ed in uno degli ultimi numeri del 1929 ribadisce:

L'Italia d'oggi, completamente rinnovata e fortemente valorizzata in ogni branca della sua attività politica, economica, morale, artistica e industriale, trarrebbe un grandissimo vantaggio dalla propaganda costante ed efficace esercitata in tutto il mondo da una produzione improntata a sani criteri e sapientemente divulgata. Ogni Paese deve avere un mezzo potente per dimostrare la sua ascesa continua, e la cinematografia si è dimostrata la piú idonea a tale scopo [129].

Nel 1929 vengono realizzati i due film da sempre considerati gli emblemi della rinascita cinematografica italiana: *Sole* di Alessandro Blasetti e *Rotaie* di Mario Camerini. Entrambi vengono realizzati con pochi mezzi a disposizione; Blasetti crea addirittura una cooperativa (dopo avere inviato una lettera a Mussolini, in cui lamenta la mancanza di contributi governativi), mentre Camerini si appoggia all'ADIA (Autori, Direttori Italiani Associati).
Si prospetta nel frattempo anche in Italia il famigerato avvento del sonoro. Le attese non sono tutte entusiastiche:

Noi ci siano schierati decisamente contro, fin da quando cominciò a delinearsi la minaccia del cinema cantato e parlato. Il cinematografo sembrò creato apposta per dar riposo allo spirito del cervello, col suo linguaggio figurato universale e comprensibile ad ogni categoria di persone, di tutte le età, senza sforzi e senza complicazioni [130]. Se chi mi legge vorrà esser giusto, dovrà riconoscere che il film sonoro è stato una gran burla per tutti; mentre il film parlante che si prepara di sostituirlo non si sa come verrà accolto, e probabilmente finirà con lo stancare definitivamente [131].

Se i critici storcono la bocca, il pubblico decreta ben altra accoglienza all'arrivo in Italia del primo film sonoro americano, *The Jazz Singer*:

Il risultato del primo spettacolo al Supercinema della Capitale fu tale che il nostro collaboratore ha dovuto registrare il consenso piú ampio e schietto; al cinema Corso di Milano il successo si delineò piú clamoroso; piú deciso ancora quello del Ghersi di Torino: fu una serata memorabile [132].

[128] Idem, 1929, n. 1.
[129] Idem, 1929, n. 10.
[130] Idem, 1929, n. 2.
[131] Idem, 1930, n. 8-9.
[132] Idem, 1930, n. 5.

Adesso che il nuovo orizzonte si è schiuso, da ogni parte si intravedono enormi possibilità di rinnovate affermazioni per il cinema italiano, in grado di sfruttare appieno le potenzialità del nuovo mezzo:

Se c'è un Paese al mondo che può vincerla su tutti per la melodiosità della lingua, la superiorità del canto e la genialità musicale, questo paese è l'Italia; basterà lanciare sul mercato i primi nostri prodotti sonori e parlati per vedere sparire automaticamente — e questa volta per sempre — tutti i films stranieri, la cui arroganza ha esasperato la nostra pazienza, la nostra sopportazione [133].

Il 23 maggio 1930 l'inaugurazione degli stabilimenti della Cines-Pittaluga offre nuovi motivi di entusiasmo e dà nuovo impulso alle speranze; la Cines, uno dei nostri stabilimenti piú famosi, caduta in disarmo negli anni bui della crisi, sembra, grazie alla ennesima operazione Pittaluga, dover tornare a splendere. Leggiamo sull'opuscolo dell'inaugurazione:

Oggi l'Anonima Pittaluga compie il miracolo della rinascita della vecchia e gloriosa Cines, e quasi dal nulla fa risorgere il piú completo stabilimento per la produzione sonora esistente in Europa. E, come Roma fu, or si compiono cinque lustri, la prima città italiana che cinse tra le mura della sua civiltà millenaria la culla della nascente cinematografia divenuta poi arte nostra, cosí, in questo ottavo anno dell'Era Fascista, Roma rinnova la sua promessa ed il suo voto, perché le bellezze del suolo italico e le virtú canore della razza spandano luci ed armonie ad incantesimo del mondo. La via è ripresa ed è la strada maestra [134].

Ed è proprio dagli stabilimenti della Cines che esce il primo film sonoro italiano: *La canzone dell'amore* del 1930, ispirato ad una novella di Luigi Pirandello, diretto da Gennaro Righelli, ed interpretato da Dia Paola ed Elio Steiner.

L'anno che si chiude non è un anno malinconico. Il nostro Paese ha la sua cinematografia, ha i suoi film, i suoi attori, i suoi tecnici, la sua industria. Chiamiamola nascita, definiamola rinascita, poco importa. Il punto saldo della questione, il fatto compiuto, la verità emergente, sono in queste parole: viviamo a nuova vita [135].

133 Idem, 1930, n. 6.
134 Claudio Carabba: « Il cinema del ventennio nero », pp. 115-116.
135 « La Vita Cinematografica », 1930, n. 12.

# UN FILM PROLETARIO NELLA GERMANIA DI WEIMAR

**Mario D'Amico**

*Come vive l'operaio*, il film di cui parla questo breve saggio, è del 1930. Si inserisce in quella linea continua di produzione che va dai primi "Kulturfilm" del 1920, generalmente prodotti e distribuiti dall'UFA, sino ai film di propaganda nazisti. Una linea che passa quindi, temporalmente, dai primi esperimenti espressionisti sino alla stabilità e perfezione di riprese di una Leni Riefenstahl; e, tematicamente, da una generica "istruttività" sino alla propaganda politica, per la sinistra e i socialdemocratici prima, per il nazismo poi.
La genesi del Kulturfilm è molto varia, cosí come sono mutevoli sia i contenuti che le messe in scene e i procedimenti tecnici. Mi diceva Lotte Eisner: « Questi film, all'inizio, erano fatti molto bene e ben fotografati. Erano, per esempio "La vita degli anemoni", visione dei paesaggi eccetera. Ma erano completamente falsificati, perché avevano un testo; e il testo era sempre della falsa poesia (...) ».
Da qui alla denuncia sociale, se si tiene presente la Nuova Oggettività, il passo è breve; ma importante. Assistiamo cosí a una nuova contaminazione tra cinema a soggetto, cinema documentario e cinema di finzione, in cui ciascun termine prende degli attributi degli altri, senza però riuscire a connotarsi in maniera propria. Il difetto (o il pregio da altri punti di vista) si ritrova in molti dei lungometraggi dell'epoca. Né possiamo dire che la situazione sociale, o meglio i risvolti delle varie crisi sociali della Germania in quel periodo, siano delle motivazioni sufficienti. In realtà il cinema documentario, erede diretto del Kulturfilm, caracolla sui temi di ricerca del cinema stesso. Per questo non esiste in Germania una vera e autonoma scuola documentaristica, come quella che trova origine in Inghilterra piú o meno nello stesso periodo. E, d'altra parte, il nazismo è alle porte; scrive Verdone: « Viene da chiedersi se, nonostante le diverse ideologie, a quell'epoca il nazismo non avesse già tutte le

premesse per manifestarsi »[1]. Noi diciamo di sí, aiutati, piú volte, dallo stesso Kracauer. La denuncia sociale di questi film resta sterile. « Il cinema della Nuova Oggettività è il cinema degli estremi e sinistri bagliori della repubblica di Weimar, germinato dal clima espressionista, e poi dal Kammerspielfilm, e sfociato nei film della strada, delle case popolari, degli alveari umani della grande città »[2]: i temi di *Come vive l'operaio* ci sono tutti. Interessante, come vedremo, è il modo (e il significato) con cui Dudow li organizza. Ma questo film ha una particolarità, che lo rende estremamente interessante: la brevità. Una brevità che fa da asse portante a Dudow nella scelta delle inquadrature, nel ritmo di montaggio, nella storia (perché c'è una storia) da raccontare; e il film diventa una specie di summa, una raccolta dei luoghi topici di questa serie di pellicole: « Cupe stamberghe nella zona sud-est di Berlino. Sei, sette, otto persone in una piccola stanza. Bambini cenciosi e malati, vecchi e moribondi. Disoccupazione, fame e sfratti. (...) Contro gli scoppi della disperazione serve lo sfollagente. I beneficiari di questo "ordine" abitano a Grünewald. Nei parchi delle loro ville simili a castelli giocano bambini sani. I loro cani vengono trattati meglio degli uomini che lavorano. Per mezzo del montaggio il film ci inchioda questi contrasti nella memoria. Ma mostra anche come li si può eliminare dal mondo: attraverso la forza crescente della classe operaia che lo sfruttamento e l'oppressione, le malattie e la fame non riusciranno a spezzare »[3].
In questo senso, e con questi intendimenti, il regista di origine bulgara Slatan Th. Dudow si muove a suo agio, stringendo i tempi e le inquadrature. Ma, anche se girerà altri due film (*Kuhle Wampe*, del 1932, con lo scenario di Bert Brecht e Ernst Ottwarld, e *Unser täglich Brot* [Il nostro pane quotidiano], dopo una lunga inattività a causa del suo esilio sotto il nazismo) sugli stessi temi di denuncia sociale, non potrà però continuare la serie commissionatagli dal Partito Comunista Tedesco (KPD), della quale *Come vive l'operaio* doveva essere il primo film. Rimane comunque questo ottimo esempio di una denuncia che, l'ho già detto, risulterà infine disastrosa e sterile.

L'esame piano per piano, sequenza per sequenza conferma l'interesse che questo documentario aveva già dimostrato in sede di proiezione normale. E' un interesse che scaturisce da una serie di motivazioni differenti, ma ordinate secondo uno schema preciso; da una parte la forma "sociale", dall'altra gli apporti tecnici che un regista come Dudow riesce a inserire (e per apporti tecnici intendo la serie di strategie registiche che sono messe in atto); infine

[1] Mario Verdone: « Le avanguardie storiche del cinema », Torino, Sei, 1977, p. 140.
[2] Ibidem, p. 133.
[3] Heinz Luedecke: *Wie der berliner Arbeiter wohnt*, in « Arbeiterbühne und Film », XVII, n. 8, agosto 1930. Cit. in G. Grignaffini e L. Quaresima (a cura di): « Cultura e Cinema nella Repubblica di Weimar », Venezia, Marsilio, 1978, p. 199.

quella motivazione politica che dà a tutto il lavoro un'omogeneità di fondo e che attua la sintesi tra i vari momenti del film.

Da questo la difficile definizione di questo documentario, che anche nasce dall'uso abbastanza confidenziale che Dudow fa di materiali differenti, come le riprese in esterni "naturali", di riprese in "interni" e di riprese in "interni" non proprio recitate ma piuttosto rivissute, direi da personaggi (non attori, certo). E' un po' la differenza tra reale-reale, che Dudow coglie per la strada, nei cortili dei casermoni popolari, e reale-ricostruito (non inventato, né tanto meno "messo in scena").

Io credo che in realtà si sia trattato di un'operazione di rivisitazione di alcuni dati di fatto, esposti alla luce della dimostrazione della sua tesi. Tesi che per altro non riesce a essere completata per due motivi: innanzitutto perché l'opera che ci arriva oggi è mutilata di un quarto del suo contenuto. Questo, che risulta chiaramente dalla lettura del testo, comporta una serie di squilibri narrativi, personaggi e situazioni lasciate a metà, spunti di cronaca sospesi, qualche disordine nella costruzione e nel montaggio della "storia". Il secondo motivo di incompletezza deriva dal fatto che il documentario stesso è il primo di una serie che la Weltfilm, la casa di produzione del Partito Comunista (la KPD) aveva intenzione di realizzare, sempre con la regia di Dudow.

Ecco perché la sensazione di qualcosa di incompiuto, come se a questo materiale fosse necessario integrarne dell'altro; operazione che comunque può tranquillamente riuscire se uniamo a questo altri documentari che siano stati prodotti piú o meno nello stesso periodo, e penso a opere come *Uomini di domenica*[4], *All'ombra delle macchine*[5], *Mercato a Berlino*[6], o *La vita di una proletaria*[7], nonché i cinegiornali e le attualità dell'epoca, che sia pur con una forma completamente differente e con intendimenti direi quasi opposti, possono però servire a integrare il quadro, lo schizzo che Dudow ci fornisce.

Abbiamo detto di una forma narrativa in cui esiste una contaminazione tra reale-reale e reale-ricostruito; a questa Dudow aggiunge un processo di deduzione-induzione quando passa dal "generale" (le sequenze d'inizio, con i titoli sugli esterni delle vie, delle fabbriche, dei casermoni-dormitorio e in tutte le scene della strada) al "particolare" della storia "privata" dell'operaio disoccupato

[4] *Menschen am Sonntag*, di Robert Siodmak e Edgar Ulmer (scen. di Billy Wilder), 1929.
[5] *Im Schatten der Maschine*, di Victor Blum da materiale di Dziga Vertov, 1928.
[6] *Markt in Berlin*, di Wilfried Basse, 1929.
[7] *Der Weg einer Proletarierin*, prod. SPD, 1929.

che viene cacciato di casa (e vediamo benissimo di che "casa" si tratti) perché non ha pagato l'affitto; per ritornare ancora al "generale" nella parte finale, l'ultima sequenza, quando ci comunica con la didascalia che « Questa non è la soluzione » —, e termina con l'ultima inquadratura del dettaglio del fregio del berretto del poliziotto. Siamo di nuovo al "generale" perché evidentemente la soluzione mancata non è riferita solo al disoccupato ma piuttosto a tutta una realtà sociale, e perché evidentemente il fregio sul berretto rappresenta tutto l'apporto della contraddizione (o forse del mantenimento) di quella realtà che Dudow ci ha voluto raccontare. In questa operazione di generale-particolare-generale Dudow si avvale del montaggio alternato; lo fa pressoché per tutta la durata del film: dall'inizio, nelle scene in cui descrive i palazzi di lusso, i villini, gli ambienti sereni e tranquilli, che alterna con i casermoni-dormitorio, le strade popolari, i sottoscala; alla fine, quando alla storia dell'operaio Letzmahg oppone il potere (mediato) del capitalista-padrone di casa.

Vorrei notare che questa suddivisione, questo montaggio alternato non è una divisione verticale, ma piuttosto orizzontale, e il paragone che viene immediato è quello con molte delle vignette satiriche che Georg Grosz disegnava nello stesso periodo. Spesso infatti in questi disegni lo spazio viene diviso in due parti (sia fisicamente da un tratto di penna, sia simbolicamente da una separazione tematica); ecco allora in un settore i generali e nell'altro i mutilati di guerra, o i capitalisti e i disoccupati, o ancora dame dell'alta borghesia e donne del popolo. La stessa suddivisione la crea Dudow col montaggio, che da una parte separa degli ambiti sociali ben differenti, dall'altro dà anche il ritmo narrativo del documentario. E sempre per una questione di ritmo di montaggio, abbiamo anche l'inserimento di immagini che in proiezione risultano praticamente incomprensibili; immagini usate non direi come riempitivo, ma proprio come una sorta di parti integranti il ritmo della storia. Quindi un ritmo di montaggio che funziona da una parte con il montaggio stesso, dall'altra con una specie di lunga zoommata in avanti, dal "generale" al "particolare", e all'indietro, ad allargare, dal "particolare" al "generale"; sono questi i due temi sui quali si svolge la realizzazione di tutta la pellicola.

L'altro tema essenziale è il rapporto di immagine tra esterni e interni. Qui non solo c'è la distinzione sociale tra generale e particolare, ma c'è anche una differenza di tempi di montaggio. Possiamo considerare infatti che mentre nelle scene girate in esterni l'inquadratura ha dei tempi brevi o addirittura brevissimi (sui 4 secondi), quando la MdP entra nelle stanze, negli interni, la durata dell'inqua-

dratura media si dilata (la piú lunga arriva a essere di 30 secondi); quasi come se si volesse compensare la mancanza di spazio con un aumento della lunghezza delle scene.

Dudow doveva dare molta importanza alla mancanza di spazio negli interni, e tendeva a sottolinearlo. Per far ciò utilizzava negli interni (ovviamente "veri") obiettivi grandangolari, che allargano notevolmente l'angolo di campo (a scapito della prospettiva), che schiacciano la macchina al muro. *Macchina schiacciata al muro* rende bene l'impressione che si riceve da queste immagini: angustia, carenza di spazio vitale, mancanza d'aria; impressione che non viene descritta solamente dalla *reale* mancanza di spazio, ma anche dalla costruzione dell'inquadratura.

Piú o meno lo stesso effetto è cercato anche nelle inquadrature dei grandi palazzi-dormitorio in cui le riprese dei cortili o dai cortili, le riprese dei grandi muri perimetrali scrostati e consumati, dànno il senso di una realtà opprimente e disinteressata al concetto di *spazio vitale.* E nasce spontaneo, pilotato dalle immagini di Dudow, l'accostamento con i grandi viali alberati, i grandi prati che vengono descritti nelle scene opposte, cioè nelle scene "ricche".

Al contrario di quanto ha fatto Jutzi in *Mamma Krause* [8], le riprese di questi ambienti sono statiche. Dudow ha una utilizzazione dei movimenti di macchina estremamente misurata, ridotta al minimo. La camera generalmente è fissa, lavora su piccolissimi accenni di movimento, giusto per seguire la scena, o il tema della scena inquadrata. Questo gioco minimo è servito al regista perché la sua intenzione era di "descrivere", direi fotogramma per fotogramma, una realtà evidentemente dura. E' per questo che le sue panoramiche, i suoi movimenti di macchina sono cosí misurati, anche negli interni, dove si limitano a descrivere gli ambienti, ove non ci sia un angolo di campo tale da permettere una visione complessiva, a colpo d'occhio. E' allora che Dudow sfrutta delle panoramiche lentissime, ma che hanno come solo scopo appunto il descriverci punto per punto la miseria di un ambiente. Qui penso in maniera particolare alla lunga serie di panoramiche in interni delle sequenze 14 sino a 18: non c'è altro che il senso della descrizione, allungato, appesantito dalla durata delle inquadrature stesse. D'altra parte lo stesso Dudow non disdegnerà, due anni piú tardi, con *Kuhle Wampe*, l'uso di una macchina particolarmente mobile, inserendosi cosí in quella serie di registi tedeschi

[8] *Mutter Krausens Fahrt ins Gluck*, di Piel Jutzi, 1929. In questo film spicca tra le altre una "panoramica aerea" del cortile del vecchio palazzo dove abita la famiglia della protagonista. La panoramica termina con un fisso in P.P. della finestra della famiglia.

(Murnau, Jutzi, Ruttmann eccetera) che dei movimenti di macchina avevano fatto un'arte.

Il documentario ci interessa anche perché rientra in quella corrente (non solo cinematografica) tedesca chiamata della Nuova Oggettività (Neue Sachlichkeit)[9], nella quale il cinema, dopo essersi divertito (sia pure in modo angosciato) a giocare con se stesso negli studi, comincia a uscire per strada e ad accorgersi della realtà sociale che gli è attorno. E' un piccolo momento di riflessione e di presa di coscienza. Conseguenza diretta di ciò è che le nozioni si ripetano e si imparentino fra loro o con eventi musicali già di "cinema di finzione" e di "cinema documentario" sfumano molto, perché in realtà ci sono dei lungometraggi che sono sí documentari, ma anche cinema di finzione (e viceversa). Anche in questo film, come abbiamo visto, Dudow contamina reale-reale con un reale ricostruito, cosa che non fa, per esempio, Ruttmann nel suo *Berlino, sinfonia di una grande città*[10], che per la contaminazione attinge ad altri sistemi. Inutile dire che questa contaminazione non sempre avviene, e che in altri (molti) casi le distinzioni restano.

Questa vicinanza tra finzione e documento permette anche l'esistenza di due casi, che sono sottolineati nel testo (note 17 e 18) di immagini riprese da altri film: nel caso particolare l'origine si trova nel già citato *Mutter Krause.*

Questo serve per riflettere ulteriormente sui rapporti che intercorrono tra i "due cinema", ed anche a far notare come questa divisione, che sarebbe già fittizia e forzata in ambiti normali, in questa cinematografia diventa ancor piú sottile; non solo perché alcuni temi di fondo ricorrono in entrambi i casi, o perché registi dell'un campo lavorano anche nell'altro, o ancora perché la lunghezza di un film non serviva piú a distinguere un genere dall'altro, ma anche perché il materiale che veniva prodotto "in finzione" o in "documentario" poteva essere, e qui ne abbiamo una prova, utilizzato fruttuosamente anche nel campo opposto. E questo ci deve far pensare ancora a come il cinema si sia potuto adeguare, dopo il periodo di gioco e di invenzione di cui abbiamo parlato, a certe realtà che la Germania si trovava ad affrontare negli anni '20-'30; anche se l'adeguamento non ha avuto esiti molto positivi. Da ciò un ulteriore motivo di interesse per questo documentario: la sua collocazione storica. Siamo nel 1930. E' l'anno della

[9] Sulle definizioni "Cinema espressionista" e "Nuova Oggettività" ci sarebbe molto da discutere, e non è qui la sede migliore per farlo. Mi limito perciò a utilizzare la definizione indicativamente e con beneficio del dubbio.
[10] *Berlin, die Synphonie der Grossstadt*, di Walther Ruttmann, 1927.

seconda grande crisi, quella che porterà proprio come conseguenza la presa del potere da parte dei nazisti, che per altro già funzionavano abbondantemente [11].

Ed è singolare come di queste realtà che la nazione già si trovava ad affrontare, il cinema di sinistra tenne poco conto; ma d'altra parte, e non è qui il caso di discuterne la motivazione, tutta la sinistra viveva una grande défaillance in rapporto alla presa di coscienza del pericolo nazista.

Comunque questo è uno dei film prodotti alle soglie del nazismo, già in piena onda restauratrice, dopo le rivoluzioni, decisamente lontane, e dopo il fallimento dello stesso piano Dawes di aiuti americani: è impossibile non tener conto di ciò nell'analisi del film stesso.

Tornando all'uso della camera di Dudow, sono da notare anche le riprese "inclinate". Dudow sfrutta lo spazio del fotogramma — mi riferisco qui alla sesta sequenza, in cui si succedono una serie di totali di costruzioni ricche e palazzoni popolari — per creare un raccordo all'interno del montaggio alternato, un raccordo tra inquadratura e inquadratura, che è dato proprio dall'inclinazione della camera (sinistra-destra-destra-sinistra), e che sottolinea nello stesso tempo il legame e le opposizioni delle immagini. Questo è un gioco di camera evidentemente derivato da alcune tecniche espressionistiche (o tecniche realizzate durante il periodo espressionista) anche se qui la scelta risulta molto mediata, direi quasi "frenata" dall'impegno sociale che il regista si propone. Non c'è molto spazio alla fantasia, ma c'è piuttosto un certo imbrigliamento di certe tecniche, usate per l'accentuazione della tesi da dimostrare.

Un discorso a parte meritano le due serie di Primi Piani che Dudow inserisce (nelle inquadrature tra la 7 e la 11 e la 58 e la 66). Sono due serie che rispondono evidentemente all'esigenza descrittiva che Dudow vuol dare a tutto il film. E hanno lo stesso peso della serie di P.P. del ricco magnate che appaiono alla fine del film, in opposizione con l'operaio Letzmahg (per altro mai visto in P.P.). Sono delle presenze simboliche nella loro realtà e fissità (Letzmahg non lo è infatti). Sono presenze (il disoccupato, il vecchio, il bambino stracciato, la bambina che sorride imbarazzata alla macchina) della vita sociale che Dudow ha sentito il bisogno di non lasciare nei "Totali" delle strade o delle case, ma piuttosto di sottolineare, rendendole ripetitive e insistenti nella loro drammaticità. Data però la rapidità con cui le due sequenze si succedono, non

[11] Alle elezioni del settembre 1930 i nazisti ottengono il 18% dei voti, e diventano il secondo partito tedesco.

direi che questo sia un esempio di forzatura; direi piuttosto che si tratta di una sottolineatura necessaria in quanto dietro le costruzioni, dietro gli interni disadorni, dietro i muri scrostati, c'era una precisa realtà umana che Dudow non voleva dimenticare, probabilmente, come si legge nella didascalia di introduzione al film, proprio con lo scopo di "mozzare il fiato". Allo stesso modo in cui, nel ricco capitalista delle sequenze finali, sono rappresentati tutti i simboli — dalla mano ingioiellata alla spilla da cravatta, alla grassa opulenza — tipici di quella società che Dudow voleva raccontare (sia pure per negazione) e criticare.

Un certo rilievo meritano le didascalie. Le didascalie che Dudow usa sono molto poche, e limitate all'essenziale, ognuna con uno scopo ben preciso. Innanzitutto le didascalie che servono di "separazione" tra sequenza e sequenza, e che introducono la sequenza successiva. Poi quelle di spiegazione (esplicative), generalmente brevissime; solo per raccontare un fatto che potrebbe essere non molto chiaro; quelle "narrative" che sono quelle che servono a narrare un certo fatto (per es. la prima didascalia di introduzione al film, o quella che riproduce la lettera di sfratto). E infine le didascalie di appoggio a ciò che le immagini devono dire (stanno dicendo); e tra queste, alcune io le definirei "ridondanti", sia rispetto al contenuto della scena a cui si riferiscono, sia rispetto alla realtà della scena stessa; per esempio la didascalia: « Per colpa dell'alloggio umido costui è diventato sordo-muto » della 17.ma sequenza, o anche la didascalia « Il nostro mar Baltico » (11.ma seq.). In tutti i casi questa ridondanza è comprensibile: le cose da dire sono molte, il tempo poco. La voglia di dire tutto qualche volta ha preso il sopravvento.

Quando mi sono trovato a ricostruire il testo mi sono accorto che spesso ogni blocco di inquadrature attinenti a un certo argomento era chiuso tra 2 didascalie.

Questo mi ha convinto a dividere il film, forse artificiosamente, in una serie di sequenze, anche quando non risultano didascalie; sequenze che possono servire nell'esame dell'opera e anche a notare come Dudow abbia trattato i diversi "temi" che raccontava. Per concludere vorrei fare due rilievi riferibili al lavoro di découpage. Innanzitutto mi sono trovato, quasi costretto da Dudow, a usare delle caratterizzazioni nella descrizione delle scene. Questo non per risultare pedante o per caricare un materiale già abbastanza denso per conto suo, ma per rendere proprio quelle caratterizzazioni che Dudow stesso, sicuramente, voleva dare. Era necessario anche nella scrittura delle scene. Ecco perché in alcuni casi i bambini sono "laceri" e "attòniti"; ecco perché i muri

"scrostati" e gli interni "miserabili": perché sono cose, io penso, che Dudow ha voluto raccontare e che era necessario riportare per essere fedeli.
Non sarebbe bastato dire "un bambino" o "un interno" perché sarebbero mancati quegli attributi essenziali anche alla comprensione dell'interesse dell'opera.
Ho già accennato alla necessità che ho trovato di suddividere il film in sequenze; in tre casi ho anche titolato la sequenza stessa; questo per non dover riportare a ogni inizio di inquadratura quei dati che le inquadrature della sequenza stessa avevano in comune.

ZEITPROBLEME - "WIE DER ARBEITER WOHNT" [12]
(Problemi d'attualità - "Come vive l'operaio")

*Regia*: Slatan Dudow
*Fotografia*: W. Hrich
*Produzione*: Produktion Film-Kartell "Weltfilm" GmbH-Berlin
*Visto* del 9 agosto 1930
*metri* 398 [13]

Abbreviazioni:

| | |
|---|---|
| MdP: | macchina da presa |
| c.s.: | come sopra |
| P.P.: | primo piano |
| P.M.: | piano medio |
| P.A.: | piano americano |
| F.I.: | figura intera |
| G.A.: | grand'angolo |
| C.M.: | campo medio |
| C.L.: | campo lungo |

L'asterisco indica le inquadrature con fotografie. Le cifre tra parentesi indicano la durata dell'inquadratura in secondi.

[12] In realtà il titolo originale doveva essere *Wie der Berliner Arbeiter wohnt*, trasformato poi per ragioni di censura (?) in quello sopraindicato.
[13] Heinz Luedecke, nel suo articolo (cfr. « Arbeiterbuhne und Film », n. 8, agosto 1930) parla di un film di 500 metri. Questo indica che un quinto del film è andato perduto. Da ciò evidentemente dipendono alcuni di quegli squilibri narrativi che risultano, per altro, anche nel découpage.

*DIDASCALIA:* IN DEM MIETSKASERMEN DER MILIONENSTADT MÜSSEN SICH MUHRERE FAMILIEN EIM LICHTLOSE MURGESUNDE WOHNUNG TEILEN ENCHTE KELTER WOHNUNGEM RAUBEN DEM ARBEITER DIE GESUNDHEIT. DEM KINDERN WERNICHTET DAS WOHNUNGSELAND DIE LEBENSKRAFT. INMITTEN DER WIRKLICHKEIT ENTATMET DIESER FILM. (Nelle caserme in affitto delle città di milioni d'abitanti, molte famiglie devono dividersi un appartamento malsano e senza luce. Questi appartamenti malsani minano la salute dei lavoratori. Quanto ai bambini, il loro gusto della vita ne è soppresso. Nel centro della verità, questo film mozza il fiato).

*PRIMA SEQUENZA*

1. Un'alta ciminiera puntata verso il cielo, vista dal basso, in prospettiva (8").

*DID.*: NACH BETRIEBSSCHLUB. (Dopo la chiusura delle fabbriche).

2. G.A. del cancello di una fabbrica angolato 60°/destra alla MdP. Un gruppo di operai esce dal cancello, in P.M. (8").
3. Interno di un ufficio: C.L. di impiegati che vengono verso la MdP, seguendo un lungo corridoio (5").
4. Stessa inquadratura, piú ravvicinata (F.I.-P.A.) (4").
5. Totale della pensilina di una stazione (2").
6. Dettaglio di un pannello appeso a un muro; si legge la scritta OFFENTLICHER ARBEITSNACHWEIS (Libretto di lavoro) (2").

*SECONDA SEQUENZA*

7. P.P. del volto di operaio (3").
8. P.P. del volto di vecchio con barba (3").
9.* P.P. di uomo con cappello (4").
10. P.P. di volto di donna (4").
11.* P.P. del volto di giovane uomo (3").

N.B.: tutti i personaggi guardano in macchina con sguardo intenso, triste.

*TERZA SEQUENZA*

12.* P.P. di un libretto di lavoro, mostrato alla MdP mentre chi lo tiene in mano lo chiude (2").
13.* Dettaglio del libretto (2").
14. In una strada della città: P.M. dall'alto di operai che leggono un giornale: DER ARBEITSLOSE ("Il Disoccupato") (5").
15. Idem (da altra angolazione): gli uomini e le donne commentano (3").
16. P.M. del portone d'entrata dell'ufficio del lavoro (ARBEITSAMT). Uomini che entrano, di spalle (4").
17.* Dettaglio del libretto di lavoro (come 13) (3").
18. In P.P. una serie di libretti che si accumulano gli uni sugli altri (3").
19. Idem da altra angolazione (4").
20. Idem da altra angolazione. I libretti riempiono tutto lo schermo (2").
21. Dettaglio di un foglio di carta battuto a macchina e firmato. Si

tratta evidentemente di una disposizione della direzione di qualche fabbrica (3").

*DID.*: (illeggibile)[14].

(segue) 21; idem c.s. (1").

*QUARTA SEQUENZA* (Nelle strade di Berlino)

22. P.P. di un paio di scarpe, un paio di pantaloni sdruciti. una mano rinsecchita che raccoglie cartacce dal marciapiede (5").
23. P.M. di persone di spalle che salgono su un tram. Dietro il tram, sfocata, si riconosce una piazza animata (2").
24. Idem da altra angolazione (2").
25. G.A. del tram. La camera segue in piccola panoramica verso destra il tram che parte. Ne arriva un altro, apre le porte: altra gente che sale (5").
26. P.P. di un uomo di spalle che legge dei foglietti di carta che regge con una mano all'altezza degli occhi. Alcuni li getta, altri (intuiamo) li mette in tasca (9").
27. C.L. di persone che camminano su di un marciapiede, di spalle, allontanandosi dalla MdP (2").

*QUINTA SEQUENZA* (Esterni quartieri alti)

*DID.*: DER UNANGENHM GAST (Un invitato poco gradito).

28. P.P. delle gambe di un vecchio zoppicante che cammina verso la MdP. Si ferma. Piccolo movimento verso l'alto e vediamo le mani del personaggio che tirano il pomo di un campanello d'ottone. Dietro di lui una lunga cancellata che protegge un giardino ben tenuto (7").
29. Dettaglio della mano che tira piú volte il pomo del campanello (5").
30. P.P. della testa dell'uomo che guarda dall'altra parte del cancello, si volta di spalle e... (2").
31. P.P (come 28) delle gambe del vecchio che si allontanano sulla strada dalla quale era venuto (7")

*SESTA SEQUENZA* (Ancora nelle strade di Berlino)

*DID.*: DIE MUBERBRÜCKBEREM GEGENSÄTZE (Le contraddizioni insormontabili).

32. Una strada borghese; C.L. di un palazzo inquadrato con MdP inclinata 10° sulla destra. Piccolo movimento a sinistra (2").
33. C.M. di balconcini con piante di una qualche zona residenziale. Piccola panoramica sulla destra a scoprire un viale elegante ed alberato (6").
34. Alla strada borghese. Totale stretto del portone d'entrata di un

[14] La didascalia, nella copia che avevo a disposizione, era ridotta a soli due fofogrammi, entrambi scuriti dal calore. Anche alla moviola è stato impossibile decifrarli.

*Il titolo di testa*

*Inq. 9*

*Inq. 11*

palazzo. Piccola panoramica a sinistra con MdP che si inclina di 10° sulla destra (3").
(Raccordo con:)

35.* Zona residenziale di grandi palazzi inclinati di 10° sulla sinistra. Accenno di movimento sulla destra (5").

36.* Idem come 34. MdP inclinata di 10° sulla destra. Panoramica a sinistra a scoprire la strada che costeggia il palazzo. Passanti, automobili, animazione (4").

37. Piccoli villini di periferia, moderni, eleganti. Zona "silenziosa". MdP inclinata 10° sulla sinistra (3").

38. In una strada popolare. C.M. di piccole finestre che si aprono a livello marciapiede (3").

39. C.L. di zona residenziale alberata con villini. Piccolo movimento in alto a scoprire il tetto a punta di uno di questi (6").

40. Zona popolare: C.L. di marciapiede, parallelo alla MdP; tutta una serie di piccole finestre si aprono a livello strada (5").

41. Totale su un giardino ben curato; villini sullo sfondo; panoramica verso sinistra (4").

*SETTIMA SEQUENZA* (Nei casermoni-dormitorio)

*DID.*: DIE GARTEMANLAGEN FÜR PROLETARIER SIND... (I giardini pubblici dei lavoratori sono...)

42.* Tetti, evidentemente di grandi costruzioni. C.M. di mura scrostate, fumaioli, grondaie, in un continuo gioco di linee e angoli (1").

43.* Panoramica in basso a destra di tetti con fumaioli in totale stretto; ancora un movimento sulla destra (4").

44. Piccolo cortile con rottami preso dall'alto, in totale (7").

45. Panoramica dall'alto verso il basso e sinistra dei grandi muri perimetrali di un palazzo; sempre in pan. la MdP arriva in P.P di una finestra; movimento verso il basso e destra: dettaglio di muro, gabbia di uccelli appesa all'esterno. Sempre in movimento, altra gabbia e vaso di fiori. La MdP risale verso la seconda gabbia, poi la prima. P.P. e fisso su quest'ultima (12").

*OTTAVA SEQUENZA* (Esterni quartieri proletari)

46. P.P. di carriola di legno rovesciata in un cortile buio. E' una composizione quasi astratta nel suo chiaroscuro [15] (4").

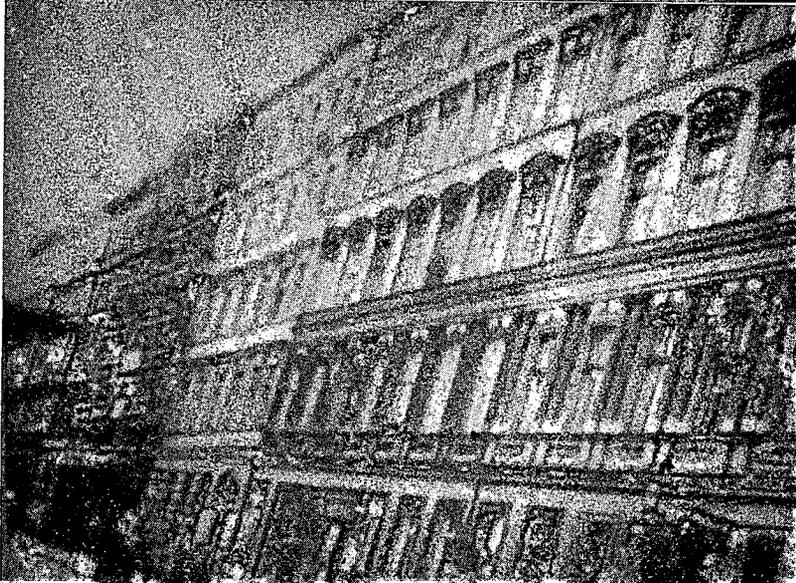
47. C.M. di un angolo di strada. Vediamo gambe che passano in P.M., una corda trascina un piccolo carrello improvvisato (2").

48. Altro angolo di strada. Entra in campo di spalle una bambina in CM., con le gambe vistosamente storte; si allontana in un piccolo vicolo buio (6")

49. F.I. (laterale da sinistra) di una donna di spalle che lava, piegata in avanti, a una fontana incassata in un muro (2").

[15] E' stata difficile da interpretare anche per me. Devo considerare che è un'inquadratura, data la sua brevità, assolutamente impossibile da comprendere in sede di proiezione normale. Colpa della copia?

*Inq. 12*

*Inq. 13 e 17*

*Inq. 35*

50. C.M. di porta che dà su un sottoscala: si vedono tre gradini che scendono sotto il livello stradale (3").

*NONA SEQUENZA* (Esterni casermoni-dormitorio)

*DID.*: BRUTSTÄTTEN DER TUBERKOLOSE (I focolai della tubercolosi).

51. Panoramica in totale da sinistra a destra di grandi palazzi-dormitorio, con i muri perimetrali non dipinti, i mattoni allo scoperto; serie di finestre (6").
52. Totale dall'alto di uno stretto cortile tra due palazzi c.s. (2").
53.* Altro cortile c.s. preso dall'altro in totale. Ragazzi che giocano. Piccola panoramica verso l'alto a scoprire altri cortili, separati gli uni dagli altri da mura scrostate. Vuoti e disadorni. Fisso (9").
54. Piccolo movimento verso il basso-destra-basso-sinistra in C.M. a scoprire i particolari di un piccolo cortile ingombro di rottami (4").
55. Dall'interno di un cortile, panoramica verso l'alto-destra di 90° a seguire il contorno di due enormi palazzi; la MdP si ferma puntata perpendicolarmente verso il cielo, un attimo, e poi continua il movimento sino a "rovesciarsi" (6").
56. Sovrimpressione di due panoramiche c.s. (1").
57. C.M. di un muro di limitazione di due cortili (cfr. 52). Movimento verso il basso a scoprire due bambini laceri seduti per terra che giocano con piccole pietre. Il movimento continua verso il basso sino a mettere i due bambini nell'alto dell'inquadratura. Fisso (6").

*DECIMA SEQUENZA*

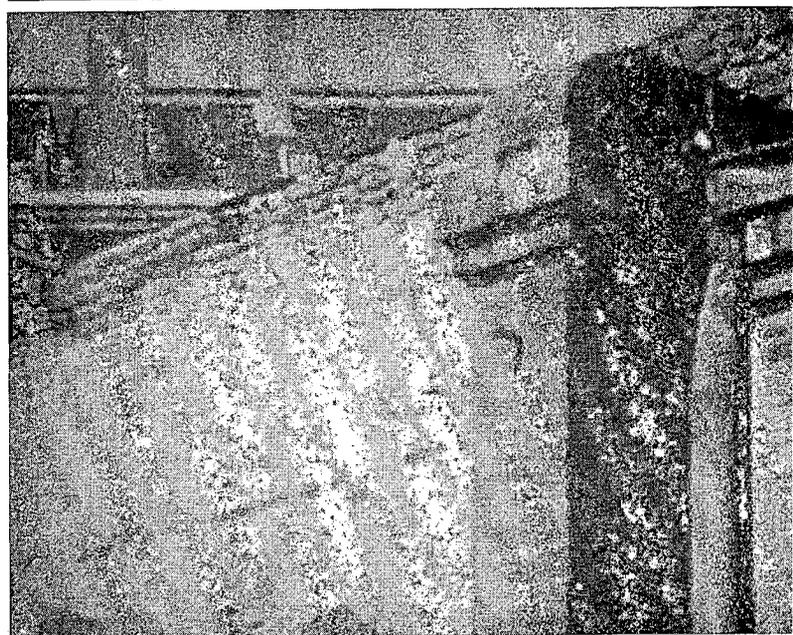
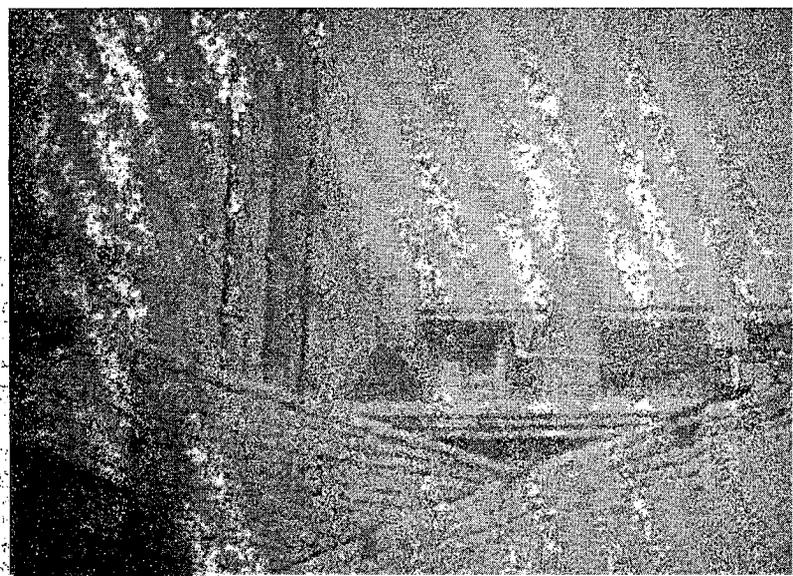
*DID.*: WUNDEN DER OPFER (Le ferite delle vittime).

58. F.I. di un bambino (vestiti laceri, senza scarpe) esile e gracilento, in piedi in un cortile. Alle sue spalle un muro sporco e imbrattato di scritte (4").
59. Dettaglio della mano del bambino, deformata (3").
60. P.P. del viso di un bambino sorridente su sfondo nero (3").
61.* P.P. di altro bambino che guarda nel vuoto, con aria attonita (2").
62.* P.A. dall'alto di bambino che mangia. L'intensità e la concentrazione con la quale morde il pezzo di pane che ha in mano danno il senso di questa inquadratura (3").
63. P.P. di una pozza d'acqua sudicia e nera nella quale è riflessa l'immagine di un bambino. Ai bordi della pozza i piedi nudi del bambino; si china a raccogliere qualcosa nell'acqua (4").
64. P.P. frontale del volto dello stesso bambino che mangia quel qualcosa che aveva raccolto nell'acqua (3").
65. P.P. di altro bambino (3").
66. P.P. di bambina che guarda in macchina e sorride imbarazzata (8").

*UNDICESIMA SEQUENZA* (Esterni proletari)

*DID.*: KEHRICHTHAUFEN MUD LICHTLOSE HÖFE SIND SPIELPLÄTZE FÜR PROLETARIER KINDER (Ammassi di sporcizie, i cortili senza luce sono i luoghi di ricreazione dei bambini proletari).

Inq. 36

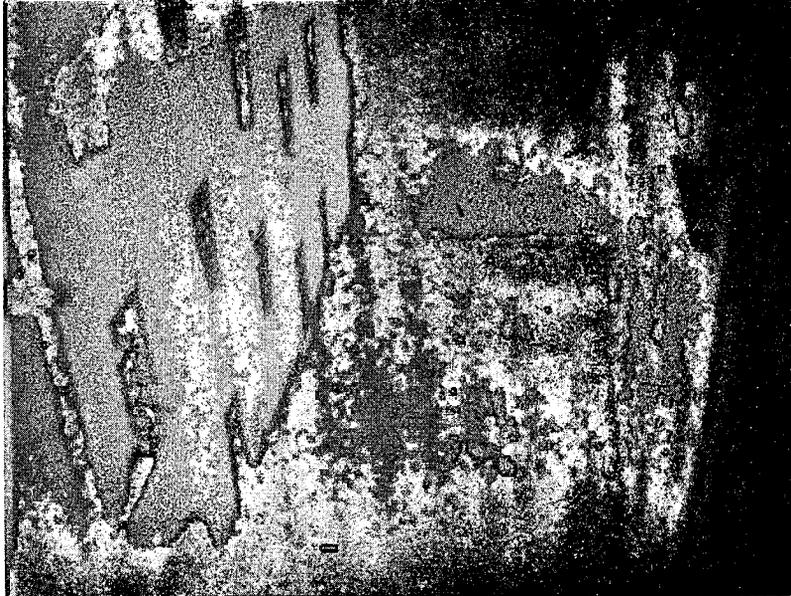
Inq. 42

Inq. 43

67. P.M. di gruppo di bambini che gioca su un terreno sporco con dei pezzi di ferro (6").
68. P.M. su due bambini seduti per terra in un angolo (2").
69. P.M. (piú largo di 68) dei due bambini; a fianco a loro una donna (la madre?) che fa la maglia seduta su una seggiola pieghevole. Ombra di un treno che passa, oscurandoli, vagone per vagone (7").
70. Totale della zona, con bambini che giocano. Scopriamo che siamo in una sorta di spiazzo di gioco fatto di terreno sporco, pezzi di ferro, assi di legno usate come altalene. Sullo sfondo un ponte della ferrovia (cfr. ombra del treno in 69) e una strada. Vecchi cartoni (8").
71. Totale stretto su due bambini che giocano alla lotta, circondati da altri bambini che li osservano e che vediamo in F.I. (2").
72. F.I. dei due c.s. (3").
73. Idem, altra angolazione. I due lottano ancora; cominciano a roteare le braccia. (Raccordo con...).
74. Gruppo di bambini che giocano con una sorta di idrante che getta dell'acqua (4").
75. P.A. di bambina, fisso (3").
76. G.A. del "giardino". C'è anche un piccolo laghetto artificiale, una sorta di palude profonda una ventina di centimetri. Numerosi bambini vi giocano dentro (4").

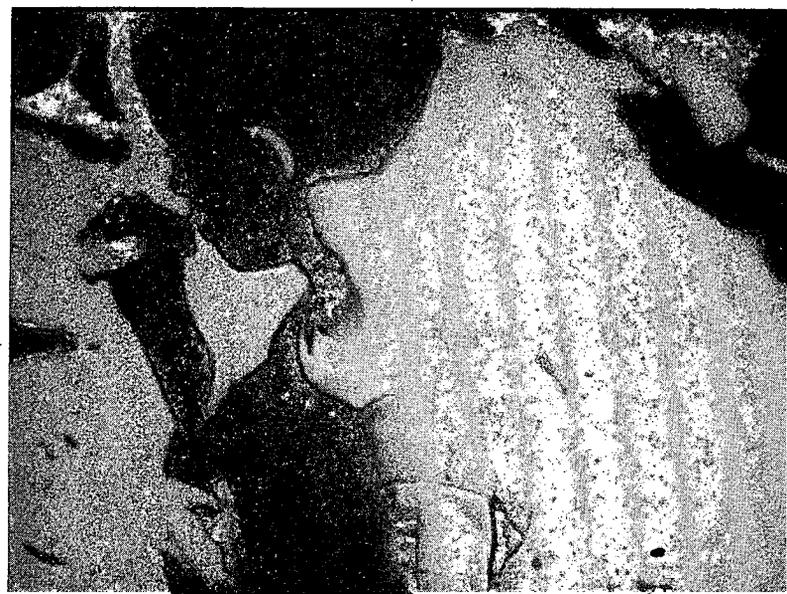
*DID.*: "UNSERE OSTSEE" ("Il nostro Mar Baltico").

77. Altro G.A. dello stesso laghetto-palude. Di spalle, che guardano, scorgiamo i genitori-parenti (4").
78. P.A. di bambino nudo che gioca nell'acqua (4").
79. P.P. dello stesso bambino, altra angolazione, dal basso. Sullo sfondo tetti di case popolari. Sul viso del bambino giocano fasci di luce, riflessi dell'acqua (3").
80. P.M. di bambini che giocano a una fontana con l'acqua (6").
81. G.A. con altra angolazione dello spiazzo del terreno (5").
82. P.P. di bambino dal basso che gioca con la terra. Sullo sfondo alberi e altri bambini (6").
83. G.A. con MdP a livello dell'acqua di bambini che giocano nel laghetto-palude (3").

*DODICESIMA SEQUENZA* (Esterni fluviali)

84. C.L. su una chiatta carica di mattoni che è ancorata a un piccolo approdo fluviale. Un uomo e un bambino stanno scaricando la chiatta, accatastando dei mattoni su di una carriola (9").
85. C.L. (piú ravvicinato di 84) da altra angolazione. Vediamo che sui mattoni della chiatta è stesa una sorta di passerella di assi di legno su cui è poggiata la carriola. I due continuano a caricare i mattoni sulla carriola (6").
86. P.M. dell'uomo che spinge la carriola sulla passerella. Il bambino spinge dietro di lui. Piccola Pan. a seguire il gruppo. Entra in campo un blocco di mattoni, in P.P., a riempire una parte dello schermo (4").

Inq. 53

Inq. 61

Inq. 62

*TREDICESIMA SEQUENZA* (Interno proletario)

87. C.M. di una porta di un appartamento, malmessa e sudicia; vi sono quattro buche da lettera (5").
88.* Siamo nell'interno di una stanza seminterrata. La camera inquadra dal basso una finestra, di cui solamente il quarto superiore dà sulla strada, alla luce; il resto è affossato nel muro. Dal quarto scoperto vediamo gambe che passano, evidentemente di gente che cammina sul marciapiede [16] (11").
89. Finestrino di un seminterrato, preso dalla strada in C.M. Ancora gente che passa. Alla finestra si vede appeso un cartello (4").
90. Il cartello di 89, questa volta preso in P.P.: "HIER IFT EINE SEHLAFFTELLE ZU VERMIETEN" (Qui c'è un posto-letto da affittare) (3").

*QUATTORDICESIMA SEQUENZA* (Ancora interni proletari)

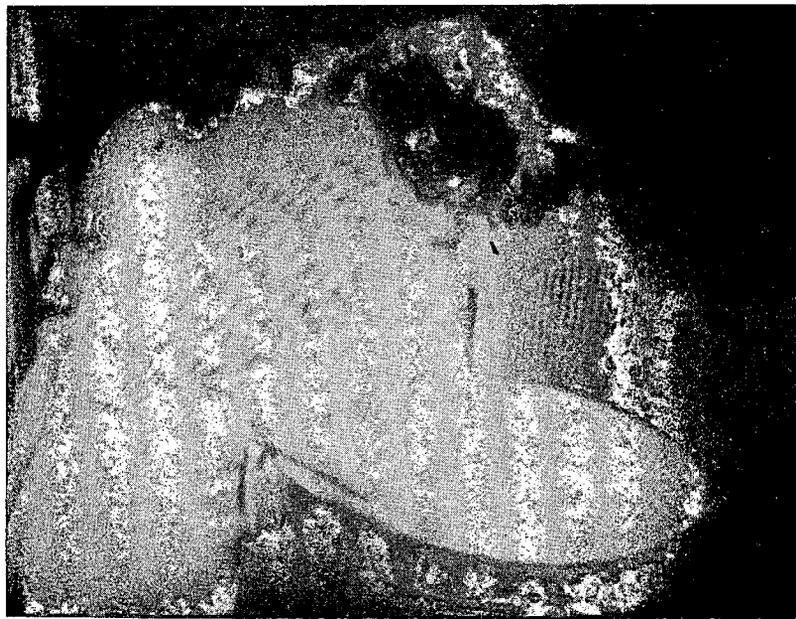
91. Interno di una stanza seminterrata, vista in GA, la MdP schiacciata contro una parete. Tre letti messi sui tre lati che vediamo, con vecchie coperte; un'aria assolutamente miserabile. Muri scrostati e sporchi, negli angoli liberi vecchi mobili malmessi. Non c'è piú di un metro quadrato libero tra i letti.
92. C.M. angolato sulla sinistra di una vecchia scala, probabilmente di quelle che salgono dal seminterrato all'esterno. I gradini di legno sono consumati, ondulati dal passaggio di molte scarpe.
93. P.P. di due caffettiere poggiate su un fornello miserabile. Movimento a sinistra; scopriamo: tazzine messe ad asciugare sull'acquaio, vecchia credenza consumata, altra credenza con specchio, il bordo di due letti messi faccia a faccia. Due sedie fanno da comodino; tra i due letti non c'è spazio. Persiste il senso di massima angustia. Fisso. Piccolo movimento all'inverso, poi verso l'alto: scopriamo il resto delle due credenze. Su un mobile d'angolo è poggiata una carrozzella per bambini, che urta contro il soffitto. Fisso su quest'ultima (30").

*QUINDICESIMA SEQUENZA*

94. Un letto, preso in C.M. dal fondo, per lungo; due bambini vi sono coricati, dormono. La madre, sulla destra in P.M., versa una medicina in un cucchiaio. Sulla sedia-comodino è poggiata un'altra bottiglia di medicinale. Il primo bambino prende la medicina. Stessi gesti per l'altro bambino. La madre aggiusta le coperte, e dà una rapida carezza sulla fronte dei due (14").

[16] A proposito dei seminterrati c'è una specie di (triste) tradizione nella cinematografia tedesca di Weimar, espressionista e no. Basti pensare a *Hintertreppe* (Scala di servizio), di Leopold Jessner e Paul Jutzi, 1921, nel quale parte della vicenda si svolge in un sottoscala, e nel quale inquadrature come questa (88) hanno un preciso significato non solo emotivo ma anche drammaturgico.

Inq. 88

Inq. 95

Inq. 97

95.* P.A. della stessa donna (la si riconosce dal vestito) vista di 45° sulla destra, che lava degli indumenti in una bacinella di zinco poggiata su una sedia. Sullo sfondo, scuro, il letto di 94.

*SEDICESIMA SEQUENZA*

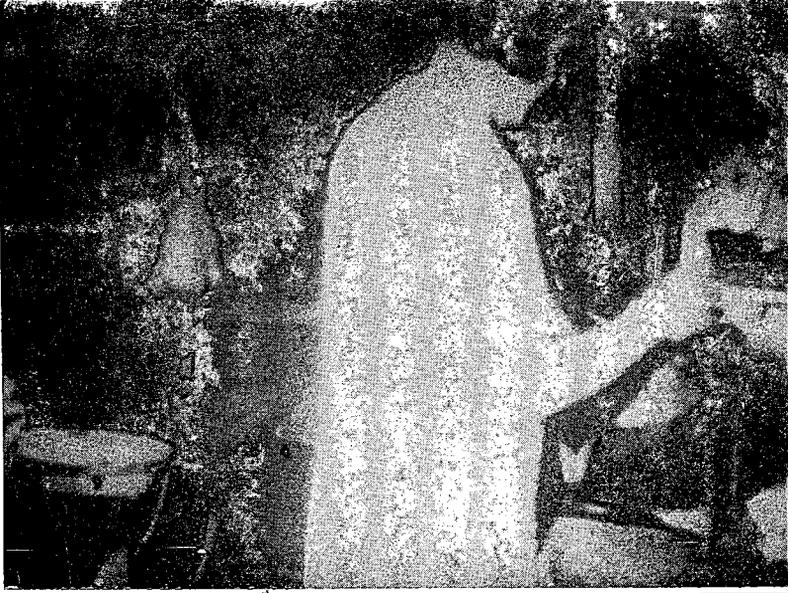
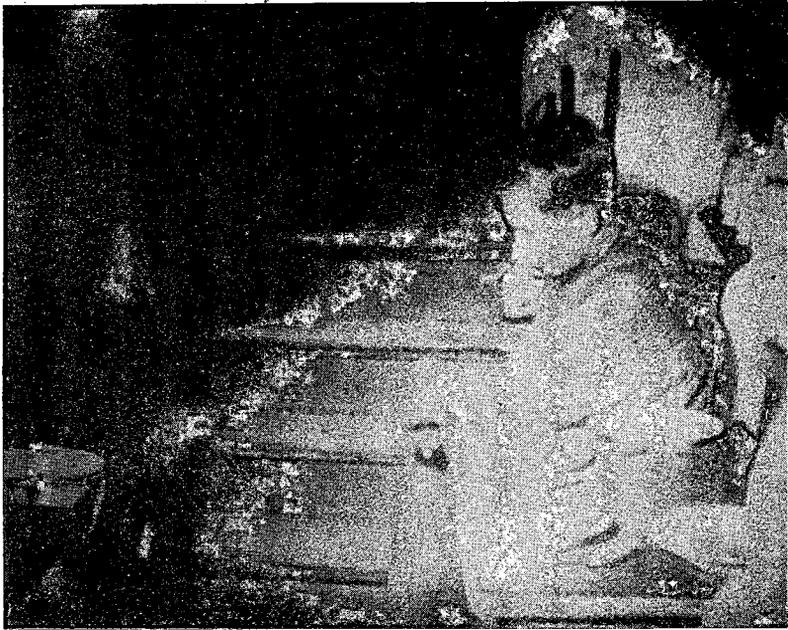
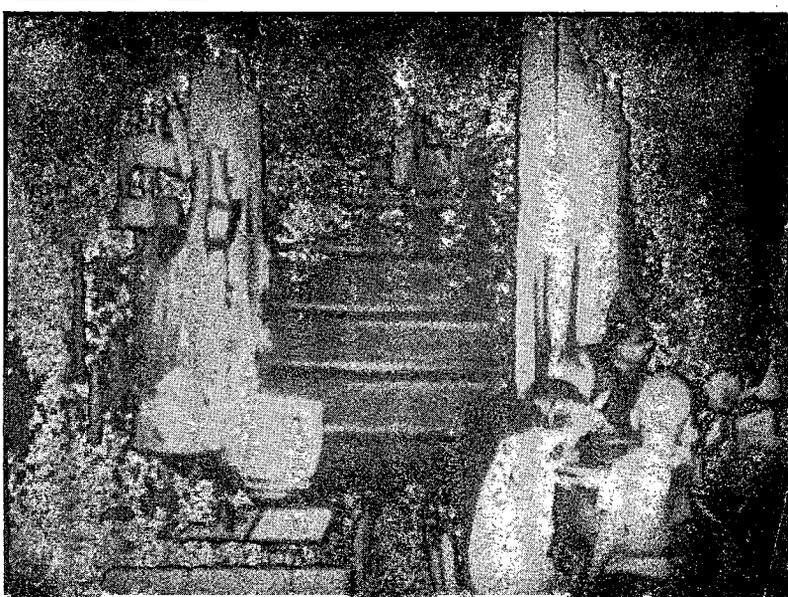
96. Altra donna che scende delle scale (strette, di legno, analoghe a quelle di 92) spingendo sui gradini una carrozzina e con un bambino in braccio. Vista di spalle in P.A., MdP fissa. La donna scende tutti i gradini e fa per entrare nella porta di legno che si affaccia alla fine delle scale (17").
97.* Totale stretto nella cucina, come inizio 93. Una donna (laterale da sinistra, in F.I.) sta cucinando (8").

*DICIASSETTESIMA SEQUENZA*

98. Un vecchio è steso su di un letto, perpendicolare alla MdP e visto in P.M. Una donna, di spalle, aggiusta il cuscino del vecchio. Rimboccate anche le coperte, la donna esce di campo (11").
*DID.*: DURCH DIE NASSE KELLERWOHNUNG TABSTUMM GEWORDEN (Per colpa dell'alloggio umido in una grotta costui è diventato sordo-muto).
99. P.P. del volto del vecchio, a letto, immobile, come morto. Piccolo movimento, verso il basso, a seguire in particolare il suo corpo sotto le coperte (13").

*DICIOTTESIMA SEQUENZA* (Interni proletari)

100.* C.M. della porta d'entrata di un sottoscala, vista dall'interno della stanza seminterrata: dei gradini di legno scendono da livello-strada a livello-stanza. Una donna apre la porta (F.I.) e scende i gradini verso la MdP. Piccolo movimento della MdP a seguire. La donna poggia sul tavolo (alla destra della camera) una vecchia borsa e ne tira fuori i pacchi della spesa, avvolti in carta di giornale (12").
101.* C.M. della porta, c.s. Un uomo apre la porta ed entra (MdP cs.). L'uomo si siede a un angolo della tavola, di fianco rispetto all'obbiettivo, si leva il berretto e con freddezza lo getta per terra. Sul tavolo quattro piatti e quattro cucchiai. L'uomo si volta (frontale alla camera) a guardare il piatto vuoto (sapremo poi che l'uomo si chiama Letzmahg) (17").
102. P.P. di due paia di mani che si agitano in un mucchio di schiuma candida. Non capiamo che cosa si muova sotto la schiuma (6").
103. Stessa inquadratura di 102; le mani tirano fuori dalla schiuma... un cane, un volpino bianco (3").
104.* Totale della stanza (piú lungo di 100, stessa angolazione). Vediamo la scala e la porta sullo sfondo, il tavolo sulla destra, un fornello sulla sinistra. Letzmahg e quattro bambini stanno mangiando, due di loro nello stesso piatto. E' evidentemente la continuazione della scena di prima. L'ambiente ripreso non misura piú di tre metri per due (6").

*Inq. 100*

*Inq. 101*

*Inq. 104*

105. P.P. del cane di 103 che mangia della carne cruda messa in un piatto. Il piatto è poggiato su di una tovaglia bianca; una grossa (grassa?) mano gli accarezza la testa. Piccolo movimento verso l'alto e scopriamo il proprietario del cane, un grosso uomo sfacciatamente vestito di ricchezza. La sua testa rotonda si staglia contro il cielo, in un leggero controluce. L'uomo continua ad accarezzare il cane ridendo (9").

106. Totale stretto della stanza di 100, da altra angolazione. Letzmahg è sempre frontale alla MdP; la donna, di spalle, gli dà una lettera. L'uomo la prende, la apre, la legge e si alza in piedi, di scatto.

*DID.*: « FORDERN SIE HIERMIT LETZMAHG AUF INNERHAIB DREI TAGEN DIE RESTLICHE MIETE ZU ZAHLEN ANDEREN FALLS ICH DIE RAÜMUNGS. KLAGE GEGEN SIE EINREICHEN MUSS » ("Invito con la presente il sunnominato Letzmahg a saldare il restante dell'affitto in tre giorni. In caso contrario formulerò contro di lui una domanda di sfratto").

(segue 106.) L'uomo furibondo getta la lettera sul tavolo, sale le scale ed esce. La MdP panoramica verso il tavolo (4").

*DICIANNOVESIMA SEQUENZA* (Interno birreria)

107.* Interno di una birreria. Fumo e chiaroscuro. MdP all'interno del bancone, l'oste di spalle [17] (2").

108. Interno della birreria, c.s. Gruppo di uomini in P.M., seduti a un tavolo, bevono da grossi boccali, avvolti nel fumo (4").

*VENTESIMA SEQUENZA*

109. Dettaglio della bocca dell'uomo ricco (cfr. 105) che ride (3").

110. P.P. di una busta chiusa con il sigillo delle Poste Tedesche (2"). (Dissolvenza con: ...)

111. Dettaglio del sigillo [18] (1"). (Dissolvenza con: ...)

112. Dettaglio della bocca dell'uomo che ride come in 109 (2").

*VENTUNESIMA SEQUENZA*

113. Portone di un palazzo popolare. Da una parte due uomini stanno uscendo trasportando un mobile. Piccolo movimento della MdP a seguire il gruppo sulla destra (4").

114. P.M. di un gruppo di famiglia che, affacciato alla porta di casa, osserva la scena: una vecchia, una donna, due bambini (6").

115. Da un pianerottolo dell'interno del palazzo è inquadrata la scala,

[17] Questo è un inserto ripreso dal film di Jutzi *Mutter Krausens Fahrt ins Gluck* (Il viaggio di Mamma Krause verso la felicità, 1929). In effetti si riconosce il personaggio di Mutter Krause (Alexandra Schmitt), anche se seminascosta da una griglia.

[18] Ho l'impressione che anche questa serie di dissolvenze sia stata presa da *Mutter Krause.*

*Inq. 107*

*Inq. 116*

*Inq. 128*

verso il basso. Letzmahg sale le scale, impetuoso. Si ferma di faccia alla MdP, in P.A. Guarda verso l'alto, un attimo. Poi riprende a salire con ancor piú furia, ed esce di campo da destra (6").

116.* P.P. dell'uomo ricco (105 e segg.) che continua a ridere. La faccia riempie tutto lo schermo. Ai lati, di sfondo, un grande prato (4").

*DID.*: DIE LETZE HILFE EINER ARBEITSLOSEN FAMILIE (L'ultimo soccorso di una famiglia di disoccupati).

117. Portone come in 113. Letzmahg, di spalle, ferma i due uomini che trasportano il mobile. I due posano il mobile, fanno per respingere Letzmahg, ma costui li minaccia; poi prende il posto di uno dei due facchini, e spinge il mobile verso l'interno della porta (9").

118. P.P. dell'uomo ricco (105 e segg.) questa volta visto di 45° sulla sinistra. Non ride, adesso: sembra guardare interessato qualcosa (3").

*VENTIDUESIMA SEQUENZA*

119. Portone d'entrata del palazzo (come 117); due poliziotti in F.I. attraversano l'inquadratura (ds./sin.) (3").

120. Portone c.s., altra angolazione. I due poliziotti, in F.I., escono dal portone trascinando Letzmahg (4").

*VENTITREESIMA SEQUENZA*

121. Un gruppo di mobili sono accatastati l'uno sull'altro, visti in C.M. (9").

122. Idem altra angolazione (5").

123. P.P. dell'uomo ricco (105 e segg.), 45° verso destra (2").
Come in 118, sembra seguire il corso degli avvenimenti.

*VENTIQUATTRESIMA SEQUENZA*

124. Altra inquadratura dei mobili di 121; viene poggiata una sedia sulla catasta. Una finestra (alto/sin.) chiude l'inquadratura di sfondo (3"). all'esterno (3").

*DID.*: *DAS IST KEINE LOSUNG!!!* (Questa non è una soluzione!!!)

125. Ultimi stracci, un'altra sedia è messa sulla catasta. Il totale stretto ci mostra che i mobili sono caricati su di un carretto (5").

126. Idem altra angolazione (2").

*VENTICINQUESIMA SEQUENZA*

127. Dettaglio dell'elmetto di un poliziotto (2").
(Dissolvenza con...)

128.* Dettaglio del fregio sul berretto del poliziotto. Fisso sul fregio, con l'aquila tedesca. Fondu al nero (5").

(10' 37")

Découpage integrale dall'esame piano per piano alla moviola di Mario d'Amico (Parigi, 16-19 marzo 1979).
L'autore ringrazia M. Kleinebreiel del Goethe Institut di Parigi per la disponibilità della copia e Guy e Patrick Allombert (A.B.C. Bondy, Parigi) per l'apparecchiatura.

# CORTOMETRAGGI A LILLA

**Tullio Cicciarelli**

Due fatti di un certo interesse meritano di essere subito segnalati a proposito della settima edizione del festival internazionale del film (cortometraggio e documentario) di Lilla svoltosi dal 2 al 10 dicembre 1978 su iniziativa dell'associazione francese "pour la promotion du film de court metrage" in collaborazione con l'ufficio culturale Nord-Pas de Calais.

Il primo si riferisce alla cosidetta "décentralisation" per cui i film presentati sullo schermo del cinema Ariel di Lilla hanno trovato successivamente spazio nei centri di Arras, Béthune, Boulogne, Dunkerque, Calais, Cambral, Tourcoing, St.-Omer. E' quindi il concetto di decentramento messo in atto dagli organizzatori per estendere alle varie delegazioni l'esperienza del festival. Il secondo fatto ha come protagonista la pubblicazione per tutta la durata della manifestazione di una piccola gazzetta redatta dagli allievi della scuola superiore di giornalismo di Lilla. Gazzetta che, senza cimentarsi in acrobazie estetiche e critiche, ha assolto il compito della puntuale informazione non tralasciando brevi profili dei cineasti presenti con le loro opere al festival.

Quanto alla rassegna (per l'edizione del 1979 si parla di uno spostamento da dicembre a settembre) dobbiamo dire che la quantità (ben 130 film appartenenti ad oltre 30 Paesi) ha nettamente surclassato la qualità. Il che esige almeno da parte di chi compie le scelte un criterio restrittivo proprio per conferire all'iniziativa una piú incisiva linea di rigore e di scrupolosità. Il troppo — anche se sottolinea il ventaglio dell'internazionalismo — confonde le idee e consente agli osservatori di nutrirsi di una buona dose di pessimismo. Avventurandoci lungo i fianchi della montagna filmica possiamo ricordare *Genèse d'un repas* (Francia) al quale è andato il premio speciale della giuria internazionale. E' un bianco e nero in 16 millimetri dalla durata di 117 minuti

diretto dal critico cinematografico (classe 1937) Luc Moullet, autore tra l'altro nel 1963 di un saggio su Fritz Lang. Il film, articolato sulla tecnica dell'inchiesta-intervista, dimostra in che modo scattino le leggi del profitto e sino a quale punto venga sfruttato l'utente dei beni di consumo. Partendo dall'analisi elementare di una porzione di tonno e di una banana, il regista facendosi delle domande apre il quadro informativo ed approda alle fonti dei due prodotti (tonno e banana) iniziando cosí e non senza un brillante spirito di arguta osservazione l'itinerario (Ecuador, Senegal, Atlantico) lungo il quale i due prodotti marciano toccando sul vivo i detentori del potere economico, gli intermediari e cosí via. Un certo vigore immediato abbiamo colto nella testimonianza del giovane cineasta turco Ishak Isitan che ha firmato *La resistenza del 2 settembre* (premio della giuria Fipresci). In 24 minuti il regista racconta le origini e gli sviluppi di una sommossa popolare contro il governo da parte di masse di emarginati che assediati dalla disperazione difendono palmo per palmo il loro emblema della miseria: le bidonville. Un montaggio rapido, legato alle strette esigenze della cronaca, creano le condizioni di una pagina particolarmente drammatica.

Sempre al tema delle anomalie sociali e politiche si rivolge *Lettera da Beirut* della regista Jocelyn Saab in cui la tragedia libanese viene analizzata attraverso gli episodi cruenti e i nodi storici con i palestinesi e con lo stato d'Israele. Non manca una attenzione minuta nei confronti dei difficili rapporti religiosi ed ideologici ed una appassionata difesa dei diritti dei libanesi. Si presenta come autodidatta l'algerino Toufik Senoussi autore di *Liana*, ventotto minuti di documentazione sulla grama vita di un villaggio alle prese con i problemi dell'acqua, dell'assistenza sanitaria e delle vie di comunicazione. L'autore affonda il suo obiettivo con impietoso realismo sulle condizioni degli abitanti i quali criticano aspramente il governo socialista di Algeri accusandolo di trascurare le zone depresse tradendo cosí i contenuti di un'autentica politica sociale.

Alcuni temi legati al ruolo della chiesa cattolica nell'America latina sono stati affrontati dall'olandese Jan Kees de Roy (autore tra l'altro di un telefilm sui comunisti italiani) il quale è andato in una zona desolata dell'Ecuador dove, servendosi di un soggetto di Ottavio Cortes, ha realizzato *Anche i ricchi muoiono*. Il film sostiene, con argomenti difficilmente contestabili, che la chiesa è dalla parte dei ricchi e degli sfruttatori per cui il sorgere di esperienze evangeliche vicine ai princìpii del socialismo deve essere visto come un fenomeno positivo. Il racconto si basa su testimonianze dirette.

Il problema degli anziani ha fatto registrare a Lilla alcuni interventi soprattutto di matrice dell'Europa orientale. Per esempio, la nota regista cecoslovacca Vera Chytilova ha firmato il documentario dal titolo *Sapere invecchiare*. Una serie di interviste agli anziani apre un panorama umano inquietante con tensioni, nostalgie, rancori. Nessuna enfasi ma una dolorosa constatazione d'impotenza. Anche il regista ungherese trentaseienne Giorgio Dobray in *Quando si invecchia* ripercor-

re la strada del tramonto ma riesce a trovare negli anziani, a differenza della cineasta cecoslovacca, una forza, una difesa, una dialettica contro i giovani. Scontri generazionali, dunque. Il fenomeno dell'alcolismo è stato presente in piú film. Ricordiamo il polacco *Ballo mascherato* di Miroslaw Gronowski. Il film è interessante perché l'autore afferma che alla base della scelta del bere esiste il desiderio di reagire ad una società squallida, corrotta, ad una politica senza slanci ma soltanto intrisa di calcolo. Il belga *Alibi* di Jean Jauniaux tracciando il ritratto di due alcolizzati esplora le componenti dell'ambiente sociale e studia da vicino tutte le conseguenze patologiche prodotte dal bere.

A parer nostro *La lettera* è risultato il miglior film visto a Lilla. Lo ha diretto, per conto della Svezia, Olivier Rahmat. E' la storia di un misero villaggio greco, Melingi, di cui gran parte dei cittadini adulti lavorano in Svezia per sfuggire al dramma della disoccupazione. Il film esamina, attraverso un ragazzo che ha appunto i genitori lontani, come la psicologia, il comportamento del ragazzo stesso (ormai abituato a vivere con i nonni) trovino stimoli ed esiti che vanno dalla nascita di una forte autonomia al rifiuto forzato di ogni famigliare. Curioso il minifilm (durata 10 minuti) del belga Robert Lombaerts: *Bizarre, bizarre!*, in cui la macchina da presa "pattina" con estrema eleganza sui preziosi pezzi della collezione del compianto (morto nel 1975) Michel Simon. Sono tremila pezzi esclusivamente dominati dalla presenza dell'organo maschile e da piccole scene erotiche non prive di ironia. Si racconta che Faruk d'Egitto tentò con ogni mezzo di acquistare la raccolta. Simon fu irremovibile. Oggi la collezione è andata dispersa, venduta in parte all'asta a prezzi astronomici.

La rappresentativa italiana era a Lilla con tre opere: *Immagini* di Manfredo Manfredi, *Baby story* di Bruno Bozzetto e *Come gli altri* di Gioia Benelli. Il pubblico di Lilla è andato in delirio per Bruno Bozzetto che con il suo arguto film di animazione (da parte nostra non condividiamo l'eccessivo entusiasmo della platea) graffia ridendo i problemi della soprapopolazione attraverso il cammino degli spermatozoi. *Immagini* di Manfredi (animazione) ricco di un grafismo piuttosto pungente mette in libertà certe annotazioni di costume che vanno dalla "science fiction" al sesso. *Come gli altri*, già trasmesso dalla nostra televisione, ha conquistato a Lilla il premio per l'opera prima. La Benelli (direttore di fotografia Dario di Palma) traccia in cinquanta minuti il comportamento di una coppia che prima di toccare le frontiere della crisi vive una esperienza operativa all'interno di una clinica psichiatrica (Perugia). Motivi morali, risvolti sentimentali, dubbi, analisi della evoluzione della psichiatria formano il tema del film. Lungo il versante del "morboso" va identificato nel film del francese Marc Baschet (è al suo primo film) dal titolo: *Elles etaient une fois.* Girato a New York in esterni, il film (durata 26 minuti) esplora gli sconcertanti rapporti di amore e di odio tra una bambina ed una bambola. La prima non vede altro che manichini dietro le vetrine identificandoli con le immagini di esseri viventi. Nel film circola aria alla Marco Ferreri in certe allusioni piú che altro insistite nel gioco acceso della morbosità. Sugli

allarmi del sesso si snoda l'americano *Come passare il Rubicone* della cineasta Amy Heckerling. E' la storia di una fanciulla che il giorno del ventesimo compleanno stabilisce di varcare il Rubicone, cioè di abbandonare la verginità. L'esercizio si profila pasticciato, imbarazzante ed alla fine noioso.

Anche la Cina popolare non è mancata all'appuntamento di Lilla presentando un filmetto di animazione *Aspettiamo sino a domani* realizzato dallo studio di Shangai. Viene raccontata l'avventura di una scimmia che nella foresta commette gesti di prepotenza per poi tremare di paura quando arriva l'uragano. Il segno grafico è stentato ed il racconto è rozzo. Il Giappone ha tra l'altro mostrato a Lilla *La donna a due teste* del quarantaquattrenne Shuji Terayama (due volte vincitore del Premio Italia). Attraverso una combinazione tra il disegno e la macchina da presa il regista esamina il rapporto tra il personaggio e la sua ombra la quale in piú di una occasione diventa protagonista. La Germania democratica ha inviato a Lilla *I morti non tacciono* per la regia di Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. E' una inchiesta impostata sulla presenza di Moy de Toha e Isabel Letelier le due vedove dei ministri del governo Allende. Intervistate con minuziosa accuratezza le due donne ripercorrono il dramma politico del Cile nel quadro della repressione di Pinochet, mentre la Germania Federale con *Willi Bleicher* oppositore del regime nazista ed esponente socialdemocratico costruisce a cura dei registi Hannes Karnick e Wolfang Richter la biografia dell'uomo politico indugiando tra l'altro sul ruolo delle organizzazioni sindacali. Ottimo ci è parso il film jugoslavo di Predag Golubovic *A riposo*: con stile incalzante, asciutto, efficace l'autore segue la storia di un soldato che ha i genitori fucilati dai tedeschi e che tornato per poco a casa dal fronte distrugge in un rogo gli oggetti della casa per uccidere i ricordi. L'Inghilterra ha mandato sullo schermo di Lilla *Nuvole di gloria* dell'ormai consacrato Ken Russell. Il regista di *I diavoli* ha questa volta aggredito la biografia del poeta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) inquadrandone gli aspetti irosi ed umbratili in un quadro di amori, oppio e follia e senza dimenticare il tempestoso sodalizio con Wordsworth. Il film è tutto ad effetto ed accetta ogni forma di spettacolarità. E' evidente che questo rapporto non può render conto di tutti i film presentati a Lilla; probabilmente è stata lasciata fuori qualche opera meritevole. Ma a noi pare giusto usare lo spazio con un certo criterio che respinga il gusto dell'affollamento. Comunque dobbiamo ricordare che nel corso della settima edizione del Festival ci sono stati gli omaggi a George Dunning, il canadese ritenuto uno dei maggiori maestri del cinema di animazione, ed al settantenne francese Georges Rouquier, uno dei migliori documentaristi europei autore tra l'altro di *Farrebique* (1946). Lilla ci ha anche offerto alcune opere della collezione di Albert Kahn, il finanziere filantropo e filosofo che ha raccolto nei suoi archivi 140 mila metri di film con la presenza delle famose "plaques autochromes" 9 per 12. Archeologia cinematografica di immensa importanza. Non sono infine mancate le tavole rotonde, gli incontri con gli autori e soprattutto i nume-

rosi e gravi problemi che continuano a rendere avventurosa ed a volte impossibile la circolazione dei cortometraggi e dei documentari. Non a caso è stato scritto che « in Francia i poteri pubblici sembrano aver dimenticato che il cortometraggio fa parte integrante della produzione cinematografica nazionale ». Di qui il disinteresse ed il taglio sistematico dei contributi. Lilla in un certo senso ha voluto dare una risposta concreta al vuoto che si è fatto attorno ai documentari ed ai cortometraggi. Una risposta che però deve ancora trovare — non solo in Francia — nuovi strumenti di lotta e di pressione per sconfiggere i preconcetti e la pigrizia.

**A WEDDING** (Un matrimonio)

**r.:** Robert Altman - **o.:** U.S.A., 1978

*V altri dati in « Bianco e Nero », 1979, n. 1 (S. Sebastiano '78) p. 87*

*A Wedding* ha almeno tre ascendenti di rango: il piú diretto è *Nashville*, col quale ha in comune l'aspetto esteriore di grande affresco affollato e stilisticamente *casual*; e poi *El angel exterminador*, che allo stesso modo scortecciava le ipocrisie di una classe agiata messa a confronto con una situazione opprimente e anormale; infine *La cerimonia*; ma quest'ultimo viene alla mente solo per contrasto, giacché mentre per Oshima il concetto di cerimonia è un concetto liberatorio, il momento in cui l'autenticità dell'individuo si oggettivizza, per Altman esso non è che il tripudio della finzione.

Dino Corelli sposa dunque Muffin Brenner. Che matrimonio sia, non si saprà per tutto il film: i due, stupidelli fin dal loro apparire, paiono piú sopportarsi allegramente che amarsi. Ma il matrimonio è importante per la mezza centuria di parenti e amici che li circondano. Ognuno ha la sua storia e la sua miseria, il suo poco di buono e il suo moltissimo di ridicolo. Invadendo la grande casa degli Sloan (i parenti di lui: Corelli è solo il nome del povero cameriere italiano che la maggiore delle figlie Sloan ha incontrato in Italia, e che la di lei madre e matriarca le ha letteralmente comperato) la grande orda parentale compie in modo variegato il suo rito, senza che a nessuno càpiti di essere se stesso. Le vicende e le velleità si svolgono e s'intorcigliano, mentre la vecchia matriarca, che aveva atteso il momento del matrimonio del nipote con occhio vigile e organizzatore, può finalmente morire. Quando tutti i giochi d'artificio comportamentali si sono consumati, arriva la piccola-grande tragedia: l'auto degli sposi è un rogo, pare che il matrimonio sia da listare di lutto. Invece no: i morti ci sono ma sono due invitati di secondo piano (l'ex boy friend di lei e l'ex girl friend di lui), per cui tutti riprendono a schiamazzare come se nulla fosse successo. Magistralmente dominato da questo vero maestro dello stile-senza-stile, il film è uno spettacolo cinematografico pieno di fascino; di fascino audiovisivo, si potrebbe scommettere, se non fosse che l'edizione doppiata toglie allo spettatore sia il gusto della presa di-

retta sia il gusto delle differenti parlate dialettali dei personaggi, sia il gusto dell'improvviso erompere dell'italiano in mezzo allo slang (il che avviene quando il padre dello sposo si trova di fronte il proprio fratello, inaspettatamente giunto dall'Italia).
C'è, nel film, l'ennesima ripresa del discorso etico che Altman tesse da anni sull'America e che lo rende uno dei piú caustici critici di quella *way of life*. Ma qui il tono etico pare assai rilassato, quasi passa in secondo piano. Ben diversamente, in *Nashville* si sosteneva in modo vibrante, quasi predicatorio, intrecciato alla tragedia, alla commedia e alla melanconia.
L'universo chiuso che è l'America, che compie le proprie sciocche crapule sotto lo sguardo vigile dei poliziotti armati e sotto l'occhio vitreo della cinepresa (l'evento viene immortalato da una troupe di cineasti); questo universo chiuso è piú ridicolo che grottesco. *El angel esterminador* era di valenza opposta: lí il grottesco dominava, ed era una scelta morale.
Che Altman in fondo prenda gusto a ridere e a far ridere piuttosto che a indignarsi è appariscente anche nel suo astenersi dal disegnare un personaggio-proposta, insomma un vertice positivo contro la massa negativa: anche Luigi Corelli (Vittorio Gassman) non sceglie nulla di buono allorché pianta baracca e burattini e assieme al fratello se ne torna in Italia: dice basta, dopo aver moralmente vinto la ventennale battaglia con la defunta matriarca, ma non ha capito nulla e non ha prospettive.
Il fascino del film consiste dunque nello stile, nell'essere del gran cinema. Un piacere un po' estetizzante ci accompagna dall'inizio alla fine, di fronte a situazioni prevedibili, a soluzioni francamente facili, a balletti di entrate-uscite degni di un Feydeau. *A Wedding* è forse, nello spirito, il film di Altman che piú assomiglia a *M.A.S.H.*; nello stile, è molto piú in là. Quanto a quel tanto d'Italia che vi si vede, ebbene c'è probabilmente di mezzo la nemesi: il fustigatore dei luoghi comuni di casa sua si è messo a giocare con i luoghi comuni del cinema altrui (la commedia all'italiana) prendendoli per buoni. Con tanto di pizza, posteggiatore, italiani che litigano ad alta voce, italiani che occhieggiano le ragazze.

**Giannalberto Bendazzi**

**DODES'KA-DEN** (Dodes'ka-den)

**r.:** Akira Kurosawa - **o.:** Giappone, 1970

*V. altri dati in questo fascicolo a p. 114*

Vittorio De Sica è un autore molto amato da Akira Kurosawa. Tanto che, nonostante la distanza che separa le loro civiltà, realismo, umanesimo e critica sociale possono considerarsi loro caratteristiche comuni. In *Dodes'ka-den* Kurosawa si è certamente ricordato dell'ambientazione e di certi tipi umani di *Miracolo a Milano*. La perfezione poetica che fa di quest'ultimo uno dei piú splendidi film in senso assoluto — superiore anche al resto dell'opera del suo autore — consiste nel perfetto equilibrio tra apologo fantastico e commedia realistica. In tale straordinaria armonia, mai gli elementi allegorici o didascalici prendono il sopravvento sulla verità poetica dei personaggi e delle situazioni. La costruzione di *Dodes'ka-den* è piú artificiosa. Dramma allegorico di impostazione teatrale, si svolge in una bidonville dichiaratamente scenografica, ritratta con una bellezza plastica e cromatica (Kurosawa ha utilizzato qui, per la prima volta, il colore) volutamente eccessiva e fantastica. E' un villaggio di baraccati e disoccupati, creato sui rifiuti della opulenta e frenetica "civiltà" giapponese; ma le implicazioni di polemica sociale (o di populismo estetizzante) insite in questa scelta, sono secondarie rispetto all'intento di rappresentare la Miseria stessa dell'Esistenza. Il film abusa infatti di "maiuscole" e di simbolismo,

tanto da tendere all'astrattezza. Il titolo stesso propone una metafora piuttosto didascalica sul ritmo della vita, scandita dal suono onomatopeico — "dodes'ka-den", appunto — di un tram immaginario, guidato da un pazzo, che percorre invariabilmente, ogni giorno, lo stesso inutile itinerario. L'intento troppo dichiarato di voler trattare i grandi temi "eterni" dell'esistenza — la Vita, l'Amore, la Morte — risulta un poco stucchevole.
Si tratta dunque di un'opera parzialmente mancata. Eppure essa contiene al suo interno degli elementi di straordinaria bellezza. I personaggi sono descritti, e intrecciati nei loro rapporti reciproci, con squisita raffinatezza e sensibilità psicologica. Ciascuno di essi — il marito tradito, padre felice di una nidiata di bastardi; le due coppie che si scambiano i mariti ubriachi e le mogli deluse; l'uomo devastato dai tic ed umiliato dalla moglie dispotica; l'intellettuale sognatore ed inetto che fa scontare involontariamente al figlio il proprio fallimento; l'uomo chiuso in un muto e cieco rancore verso la moglie che ha ripudiato — acquista nelle mani di questo regista, straordinario nella direzione degli attori, una verità che trascende gli intenti troppo programmatici del suo ruolo.
Il film di Kurosawa vuole essere una riflessione filosofica sull'amore, e sulle complesse tragiche ragioni che ne determinano l'impossibilità; sul destino degli uomini a far scontare l'un l'altro la propria infelicità. In ogni coppia, ciascun membro tende infatti a nuocere all'altro, piuttosto che essergli solidale, e a consumarsi nel proprio isolamento. L'episodio piú complesso e piú sottile del film è quello di una ragazza infelice che, dopo essere stata violentata dallo zio, anziché trovare conforto nell'amore sincero di un suo coetaneo, cerca di distruggere se stessa e il ragazzo che ama. Le tracce dell'odio sono talmente profonde, che tendono a sopraffare le possibilità dell'amore.
*Dodes'ka-den* appartiene ad un periodo di profonda crisi esistenziale di Kurosawa. Preceduto da lunghi anni di inattività, mutilato dalla distribuzione e respinto sia dal pubblico che dalla critica, è stato seguito l'anno seguente da un tentativo di suicidio dell'autore. Tuttavia la riflessione che ne traspare, benché tragica, non è disperata. Il gruppo dei personaggi è chiuso agli estremi da due figure complementari: il giovane pazzo, tutto compreso nel proprio assurdo compito di guidare l'inesistente tranvai, e un vecchio saggio senza illusioni e senza paure, che cerca di ricomporre quei legami spezzati o trascurati dalla cecità dei suoi simili. Nella dialettica che li accomuna è racchiusa la morale umanistica e la testimonianza personale di Kurosawa, secondo cui ciò che è apparentemente folle ed assurdo è retto in fondo da una suprema e segreta armonia; e la determinazione apparentemente insensata per cui, nonostante tutto, ci ostiniamo a vivere, possiede una sacra e profonda bellezza.
Questa tesi, che potrebbe essere, per se stessa, tanto sublime quanto manichea, è sorretta in Kurosawa da una grande forza drammatica. Anche in De Sica, per tornare al paragone iniziale, esiste una componente di sorridente e superiore saggezza, ma è basata su un sentimentalismo genuino ma superficiale, che ha rivelato nel tempo, con sempre maggiore evidenza, i propri limiti e le proprie ambiguità. La filosofia di Kurosawa è invece alimentata da un profondo senso del tragico, da una riflessione costante e mai consolatoria sul significato dell'esistenza e sulla natura dell'uomo, che è sfociata, dopo un periodo di profonda crisi, in quella sublime espressione del rapporto tra uomo e natura, insieme elementare e preziosa, che è il successivo *Dersú Uzalá*.
La civiltà — come quella che incombe estranea e feroce sugli emarginati di *Dodes'ka-den* — è messa sotto accusa. Non si tratta di una banale posizione romantica, ma di una indiretta critica a quel processo di violenta deculturizzazione e colonizzazione cui il Giappone è stato sottoposto dalla "conversio-

ne" al capitalismo borghese. Nel passato, l'opera di Kurosawa ha descritto, con potenti accenti neorealisti, il tragico sconvolgimento del dopoguerra e il confronto con l'antica cultura feudale. Ora la sua riflessione sembra diventata, con gli anni, piú privata e generica. Ma sempre lo anima, da vecchio umanista, la fiducia nell'obiettivo dell'integrità dell'uomo e nella pratica artistica intesa come costante tensione e totale coinvolgimento. La sua splendida maturità espressiva gli consente di proporre e di indicare, anche nei momenti di stanchezza, la propria testimonianza morale, nei toni gravi e sapienti di un vero maestro.

**Alessandro Bencivenni**

**F.I.S.T.** (F.I.S.T.)

**r.:** Norman Jewison - **o.:** U.S.A., 1973

*V. altri dati in questo fascicolo a p. 116*

*F.I.S.T.* si presenta come un testo dalla superficie liscia. La diegesi si riconferma, inquadratura dopo inquadratura, in un tessuto prestabilito e noto: la vita dura dal giovane scaricatore Kovak/Stallone, l'amicizia fraterna con P. Boyle, l'incontro con il sindacato, le prime lotte, il successo fino al brusco (come un taglio) e improvviso salto che trova Stallone già mito, invecchiato e disilluso nel processo che lo porterà alla caduta definitiva. Questo passaggio, questo vorticoso cammino funziona, ad una prima lettura impressionistica, come riconferma "esclusiva" del mito tutto cinematografico di una fiction chiusa in parametri ideologici ed estetici che traggono vigore dalla iterazione quasi claustrofobica di una formula di "conferme-sicurezze" che ha nel genere la sua legge ordinatrice e il massimo titolo di garanzia economica della fiction stessa. Diciamo che, a livello economico, la garanzia della fabula sta nel suo essere profondamente sempre identica a se stessa. Identità speculare entro la quale l'autore ha dei minimi livelli d'intervento, delle aperture improvvise che determinano lo stile filmico, la moralità strisciante, l'estetica visione del reale.

Questa premessa è necessaria ogni qualvolta ci si trovi davanti a film come questo per il quale la "coscienza critica" tenderebbe ad opporre un netto rifiuto. Ma, in periodi di vertigine ideologica come questo, la coscienza individuale cessa il suo servizio censorio per lasciare spazio alla fascinazione, alla dolcezza della memoria e al puro incanto delle immagini. Tutto va bene quando coscienza e immaginario procedono assieme. Ma col cinema americano questo avviene difficilmente. La coscienza è felice ma il coinvolgimento non avviene in film mediocri (in ultima istanza reazionari) come *Coming Home* o *Girl Friends.* Oppure avviene il contrario: la coscienza si ribella al reazionario *The Deer Hunter* ma ciò non ci impedisce di sudare e di saltare sulla sedia. Davanti a *F.I.S.T.* non esiste coinvolgimento estremo perché la *fiction* esegue scolasticamente il suo rito un po' neutrale. Comunque si rimane teneramente colpiti davanti a questa diga perfettamente integra che racchiude un clima filmico rassicurante e melodioso. E questo lo dobbiamo ad uno degli autori piú sobri e spericolati del cinema americano. Norman Jewison ha sempre scelto cifre pericolose dal punto di vista della messa in scena e questo per parlarci di eroi antichi che si immettono violentemente nel gioco vitale usufruendo di uno slancio primordiale che li rende puri in partenza. Purezza mai completamente sopita anche se le contaminazioni la portano a giocare sul filo dell'eccesso e della perdita di sé (*Cincinnati Kid, Rollerball*). Come nel suo film piú economicamente ambiguo (*Jesus Christ Superstar*) i personaggi rischiano la propria natura sull'orma dell'ingenuità, sull'atto sincero o innocentemente falso di un Giuda mai cosí umano, pedina-martire della "religiosità" del potere. Il rapporto Stallone-Boyle è tradito paternalisticamente ("ci penso io, fidati di me! ") da

una serie di avvenimenti che sono al di sopra dei due. Non piú la Cleveland del '37 dai toni caldi da mitteleuropa, ma la capitale americana con la sua commissione parlamentare che chiede una verità inutile e insufficiente, con la sua mastodontica sede del sindacato nella quale Kovak si sente a disagio. Per tutto il film Stallone rimane il giovane operaio "ungaro", dallo spirito rude e bonario, con la sua onestà di fondo sulla quale specula un capitale dalle mille facce. L'innocenza di Kovak è autentica e quindi patetica. E Stallone, co-autore della sceneggiatura, è un po' la bandiera vivente di un personaggio astorico, dei buoni sentimenti, perdente anche se ai punti (*Rocky*).

In questo film tutto è candido e generoso come Melinda Dillon chiusa nei suoi vestitini slavi bianchi e blu o come P. Boyle insofferente e malato. La fotografia di Lazslo Kovacs (che è probabilmente il piú bravo fotografo del mondo) rispecchia i toni materni e bruschi del film in un delirio cromatico di dura materia, con colori lavati che gocciolano via come in mezzo alla pioggia. Film onesto e rigoroso nel suo impietoso idealismo e nella sua profonda inattualità estetica e morale. Ancora una volta un ultimo romantico come Milius, Cimino, Jeglom e qualche altro.

**Carlo Pasquini**

**FLESH** (Flesh)

**r.:** Paul Morrissey - **o.:** U.S.A., 1968

*V. altri dati in questo fascicolo a p. 117*

Joe, il protagonista di *Flesh*, è un "uomo da marciapiede".

Paul Morrissey, che ha lavorato a lungo con Andy Warhol, ce ne racconta una giornata-tipo, soffermandosi con crudo realismo sulla descrizione dei suoi rapporti erotici, etero ed omosessuali.

Tale tema non è nuovo nel recente cinema americano. Si pensi a *Midnight Cowboy* di John Schlesinger, archetipo di una non vasta ma interessante tipologia di "uomini da marciapiede". A differenza però dei suoi predecessori, che pur muovendosi nell'ambito del cinema commerciale ostentavano linguaggio e contenuti mutuati dal piú puro cinema "underground", *Flesh* è realmente un film del "sottosuolo", sia per gli stilemi che ne caratterizzano il linguaggio, sia per la povertà produttiva, sia, ancora, per l'assunzione di una tematica sessual-libertaria che è costante in molti prodotti dell'"underground" americano.

Il film, dalla struttura estremamente semplice, si articola in quattro episodi, o "stazioni" potrebbero essere definiti, pensando alla mitologizzazione del personaggio Joe da parte di Morrissey, che cerca di fare del suo eroe l'emblema d'una umanità degradata, per cui droga e sesso, lungi dall'essere (come in altri film "underground") strumenti di un rimbaudiano « dérèglement de tous les sens », sono qui assunti come segni di una schiavitú che fa di Joe un esemplare paradigmatico di "uomo oggetto".

Il film si apre con la descrizione di un dialogo fra Joe e la giovane moglie Patti (i personaggi hanno lo stesso nome degli attori che li interpretano, quasi a voler sottolineare la continuità fra vita privata e cinema, fra biografia individuale e percorso artistico).

Patti chiede al marito un aiuto economico che permetta all'amica Geraldine di abortire. I due parlano, fanno l'amore, riprendono a parlare. Morrissey li filma con implacabile obiettività, descrivendone ogni minimo trasalimento emotivo con la precisione di un entomologo.

Un apparecchio televisivo, acceso, trasmette ininterrottamente i suoi programmi senza che i due gli rivolgano un minimo d'attenzione.

La società dei mass-media, pare suggerire Morrissey, è ormai entrata con subdola, orwelliana astuzia nelle nostre case. Lungi dall'averne consapevolezza, assorbiamo come spugne i

suoi messaggi, indiscriminatamente, subliminalmente.
Quindi Joe, decisosi ad aiutare la moglie, esce in strada a vendersi per procurarle i duecento dollari. Un vecchio gli si avvicina, gli chiede di seguirlo a casa. Si tratta di uno scultore innamorato della classica perfezione dell'arte greca. In Joe pare aver trovato un modello di scultorea classicità. Dopo averlo fatto spogliare, gli fa assumere la posizione del "discobolo di Rodi", del "lanciatore di giavellotto", dell'"atleta in riposo", e lo fotografa. Nello scultore non vi è alcuna commozione, ma soltanto un gelido, analitico compiacimento estetico: Joe, forse qui piú che altrove, è realmente, interamente "uomo oggetto". Lo vediamo poi in una stanza, assieme a una donna e a due travestiti. Mentre questi parlano e scherzano, Joe fa l'amore con la donna. La macchina da presa passa continuamente dagli uni agli altri registrando la freddezza emotiva, lo spaesamento, l'anomia dei personaggi.
Joe, che non ha ancora raggranellato tutta la somma, va a trovare un amico, un reduce cambogiano, che gli chiede di fare l'amore. Dopo una serie di schermaglie accetta, e viene pagato. Si ritira infine a casa. Vi trova la moglie, a letto, intenta a giochi erotici con Geraldine. Le due tentano di convincerlo a far l'amore a tre ma Joe, vinto dalla stanchezza, si accascia sul letto e si addormenta.
*Flesh* in italiano si può tradurre: "carne". La dimensione fisica vi è infatti predominante. La macchina da presa, tralasciando quasi completamente il décor, esplora minuziosamente i corpi in lente panoramiche eseguite con focali lunghe: il risultato formale che ne consegue è una sorta di monumentalizzazione dei personaggi che si stagliano sempre contro fondi neutri.
Il montaggio non si cura delle connessioni narrative ma procede per accumulazione, giustapponendo un episodio all'altro.
Morrissey registra il reale senza cercare di caricarlo in valenze simboliche. Rinuncia alla razionalizzazione e alla formalizzazione in quanto si pone in una prospettiva assolutamente antietica. Pertanto il giudizio non è semplicemente sospeso, ma addirittura è assente ogni volontà di giudizio. Morrissey si limita a presentare il reale cosí come appare lungo l'arco della giornata, senza astrazione: « Stiamo spingendo il realismo al massimo grado possibile », egli afferma. « L'epoca dei temi della fantasia è finita ».
Da qui deriva un'apertura totale alla realtà obiettiva, la resa incondizionata alla fenomenicità. In piú vi è l'ambizione — in parte soddisfatta — di trasferire nell'orizzonte cinematografico i materiali della civiltà industriale e, in particolare, l'uomo alienato, l'uomo tecnologico del XX secolo che con la mercificazione del corpo realizza la piú alta forma di reificazione: l'alienazione totale dell'esistenza.
Morrissey, coerente collaboratore e seguace di Warhol, è quello che meglio di ogni altro ha assimilato il di lui insegnamento. Il film-maker e pittore pop americano aveva elaborato una concezione di cinema come obiettività assoluta. Nel rapporto soggetto-oggetto, l'oggetto inglobava il soggetto fino ad assumere le proporzioni minacciose ed antropomorfoidi delle merci della civiltà di massa. Quando Warhol filmava per sei ore di seguito un uomo dormiente o per otto ore, dall'alba al tramonto di un giorno in cui non avveniva assolutamente nulla, l'Empire State Building, pareva voler affermare radicalmente il ripudio di un'estetica di tradizione millenaria. La mimesis aristotelica, i vari processi di formalizzazione dei materiali rappresentativi, venivano soppiantati dall'occhio imperturbabile della macchina da presa ininterrottamente fissata su un oggetto in un'indagine fenomenologica che, lungi dall'accostarci a qualsivoglia realtà noumenica, produceva una sorta di feticizzazione e monumentalizzazione della realtà rappresentata.
Non dissimilmente Morrissey. La descrizione dei suoi "eroi" ci offre uno spaccato socio-antropologico dell'America d'oggi, la determinazione dei rap-

porti disumanizzati nella società di massima espansione industriale.
In questo senso la sua radiografia del corpo alienato si potrebbe idealmente porre assieme alla spietata disamina delle relazioni interpersonali di un Cassavetes (sebbene matrici culturali e linguaggio siano dissimili).
Accostando ad essi Altman, sarcastico demolitore dell'"american way of lire" e della società di massa come "società di spettacolo", comporremmo un quadro vivido e spietato dell'inquieta e contradditoria America d'oggi.
Gli attori — Joe Dallesandro, Patti Darbanville, Geraldine Smith, Louis Waldon e Geri Miller — recitano con grande naturalezza.
Occorre infine sottolineare l'ottima versione italiana per la quale Alberto Arbasino ha curato i dialoghi ricreando gli umori dello "slang" con un fluidissimo italiano parlato.

**Arcangelo Mazzoleni**

## LIGABUE

**r.:** Salvatore Nocita - **o.:** Italia, 1978

*V. altri dati in questo fascicolo a p. 120*

Ecco un caso di film concepito per la doppia destinazione cinematografica e televisiva. Sul piccolo schermo, in piú puntate, ha conseguito un successo rilevante, contribuendo a lanciare definitivamente un attore insolito per fisico e per temperamento come Flavio Bucci. Sul grande schermo, invece, è passato quasi sotto silenzio, in un'edizione abbreviata che, pur rispettando l'intelaiatura generale dello sceneggiato televisivo, faceva sentire i "salti", cioè i tagli, perdendo quel respiro lento che ben si addiceva all'eccezionale personaggio intorno a cui l'opera ruota. Va però detto che *Ligabue* conferma la regola di mercato, verificata anche con il *Pinocchio* di Comencini, secondo cui il film a doppia destinazione funziona se è prima fatto circolare nelle sale cinematografiche e poi trasmesso per televisione, come è accaduto felicemente per *L'albero degli zoccoli*, per *Prova d'orchestra* e per tanti altri. Al contrario, l'uscita in prima battuta sul piccolo schermo "brucia" le possibilità di una grande circolazione su quello grande.
Sia come sia, il *Ligabue* di Salvatore Nocita è un film di spicco nel panorama italiano degli ultimi anni e i suoi meriti vengono fuori anche dalla "editio minor" per il cinema, tant'è che al Festival di Montréal ha vinto, caso piú unico che raro nella storia delle premiazioni festivaliere, sia il massimo riconoscimento sia quello per il migliore attore.
Nocita appartiene alla generazione di autori nuovi formatisi per intero all'interno della televisione di Stato, fuori della corsa alle "quotazioni di mercato" (è un regista che vive del suo stipendio, non eccelso, proprio come i colleghi dell'est europeo), fuori del "giro" romano dei cosiddetti "cinematografari" (vive e lavora a Milano). E' insomma una figura fuori dalle regole come Ermano Olmi, a cui lo apparenta il distacco critico dalla mitologia della città e della tecnica, l'amore alla campagna e ai valori in essa fatti crescere dalla nostra antica civiltà contadina.
L'incontro fra il giovane Nocita e il vecchio "campagnolo" Cesare Zavattini, mediato dallo sceneggiatore Arnaldo Bagnasco, ha fruttato un'opera dolente e genuina, talvolta teneramente poetica.
Il "romanzo in versi" di Cesare Zavattini rende omaggio alla bizzarra personalità di Antonio Ligabue, pittore "naïf" della Bassa Padana, a cui il cinema si era già interessato con due splendidi documentari di Raffaele Andreassi, *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1959) e *Antonio Ligabue, pittore* (1963-64), dove fra l'altro il regista era riuscito a catturare lo stesso pittore, cosí restìo a farsi riprendere.
Il problema espressivo che si poneva al regista e ai suoi sceneggiatori era di salvare la bizzarria tanto romagnola (si

pensi allo "zio matto" di *Amarcord* di Fellini) di Ligabue senza farne però una sciocca e superficiale eccentricità, anzi servendosene per mettere a nudo il tormento di un'anima imprigionata da una psicologia diffidente e da una tensione fisica di amore verso la natura che finivano per far ammirare la forza espressiva dell'artista almeno tanto quanto ne isolavano ed emarginavano l'uomo, salvo a rivalutarlo e a rimpiangerlo in morte.
Zavattini e Bagnasco (quest'ultimo ha poi elaborato le sue ricerche in un libro, *Vita di Ligabue*) hanno costruito per Nocita una struttura narrativa dove i fatti non contano mai molto e campeggiano invece gli stati d'animo, le piccole situazioni che nell'intimo del pittore ingigantiscono diventando drammi e lacerazioni; ed hanno rilievo anche le osservazioni attente e calde del flusso — lungo decenni importanti della storia d'Italia (il fascismo, la guerra, la Resistenza, il dopoguerra), riguardati di scorcio — della vita quotidiana della provincia agricola.
La poetica zavattiniana del "pedinamento" viene applicata qui non all'uomo comune ma al personaggio autentico di difficile comprensione immediata, e consente di realizzare un tipo di cinema lirico di cui Salvatore Nocita si dimostra sicuro ed intelligente autore, senza mai cadere nell'enfasi né nella banalità.
Pensato, come si è detto sopra, per una programmazione televisiva a puntate, il film si sviluppa per cadenze lente, percorrendo l'itinerario biografico di Ligabue dal suo rientro in Italia dopo la prima guerra mondiale sino alla sua recente morte. Se l'impacciato e tenace amore (platonico) per una donna del paese è nel film piú accomodato e romanzato di come sia stato in realtà, ed anche le apparizioni di Marino Mazzacurati, l'artista che lo scoperse e lo lanciò, appaiono di maniera, l'opera di Nocita ha i suoi punti di grande suggestione drammatica e visiva negli incontri-scontri del pittore con gli "altri", gli operai che lo deridono sull'argine ad esempio, e soprattutto con gli animali: splendido quando egli si pone fronte a fronte con una bestia per conquistarne l'essenza, quasi per succhiarne l'identità, facendosi simile ad essa e poi cosí, mettendola su tela, come se fosse, anziché un ritratto, un autoritratto.
Straordinaria è la prestazione di Flavio Bucci, tutta costruita per immedesimazione con minuzia di invenzioni mimico-gestuali e accorata sostanza umana: un attore su cui il cinema italiano potrà contare. Fra gli attori di fianco Giuseppe Pambieri (il Massimo Serato degli anni '80?) è forse un po' lezioso nella sua eleganza, mentre Andréa Ferreol disegna con corposa semplicità la figura dell'ostessa amata da Ligabue.
Per merito della RAI, dopo *L'albero degli zoccoli* e prima di *Fontamara*, il cinema riscopre finalmente l'Italia contadina, che è tanta parte dell'immagine del nostro Paese e che la normale produzione industriale ha sin qui sacrificato all'Italia urbana (anzi romana).

**Ernesto G. Laura**

**THE SILENT PARTNER** (L'amico sconosciuto)

**r.:** Darly Duke - **o.:** U.S.A., 1978

*V. altri dati in questo fascicolo a p. 124*

Prendete il quotidiano grigiore di un impiegato di banca e inseritelo nella cappa plumbea del centro commerciale di una città canadese. Agitando moderatamente, ne avrete, dal soggetto di *L'amico sconosciuto*, che l'impiegato, allampanato e dalla faccia di finto fesso, si guadagnerà un bel giorno la scottante possibilità di infilarsi nel disegno di un rapinatore deciso a svuotare la banca, giocando d'anticipo su di lui e passandogli, sotto l'insospettabile minaccia di una pistola, solo una parte del contenuto della cassaforte: riservando l'altra a uno svelto innesto nella propria non meno insospettabile borsa. La variante pazza della storia è la psicopatia del

rapinatore, a tutti i costi intenzionato a rientrare in possesso di ciò che, se quello non avesse fatto il furbo, gli sarebbe appartenuto per regolamentare diritto di rapina. Nella partita entra una splendida ventenne, col compito, affidatole dal criminale beffato, di carpire la chiave della cassetta di sicurezza in cui l'impiegato, nella sua stessa banca (paradossalmente, ma non troppo), ha riposto il mal tolto (anche se due negazioni, negazioni del "diritto", dovrebbero elidersi). La ragazza però s'innamora, e scoprendo le carte — ripetiamo, splendide — non può che essere amorosamente ricambiata dalla mancata vittima della controbeffa. Esplosione della psicopatia del criminale: nella vasca dei preziosi pesciolini collezionati dal suo antagonista affonda il capo mozzato — terribili bollicine! — della donna che lo ha tradito. Il gioco, insomma, si fa pesante; ma la cappa del cielo di Toronto preme l'inappuntabilità malinconiosa del burattinesco travet bancario ad una esilarante seppur disperatissima via d'uscita. Lo vediamo, cosí, indurre il rapinatore in una trappola mortale nel luogo stesso dell'addoppiata infrazione, la banca, promettendogli di dargli il denaro come a un normale cliente. Con un trucco, invece, lo fa passare per un malintenzionato su cui l'agente di guardia scarica la pistola d'ordinanza, seppellendo sotto una sacrosanta montagna di piombo la possibilità che l'intero castello dei raggiri sia svelato. Ferito anche lui a un braccio, il bancario vola verso l'ospedale e la fine del cosidetto rapporto di lavoro, con accanto una bionda collega, non giovane né bella come la ragazza uccisa, ma perspicacissima e dunque con una mano in quella di lui e con l'altra ben stretta intorno alla borsa delle transazioni non precisamente professionali.

Qui sta il punto: che è il rovesciamento della professionalità istituzionale nel suo opposto simpaticamente delinquenziale e altrettanto determinato al suo scopo — cosí determinato, anzi, con una precisione tanto spericolatamente assennata, da svelare le stesse basi paranoiche degli impiegati modello (confinanti con le radici psicopatologiche dei rapinatori di mestiere). Il sogno di cambiare la vita — per tanto tempo devoluta, nel contatto col pubblico, da uno sportello sia pure proverbialmente invidiabile da generazioni di ragionieri — passa in ogni caso attraverso un lavoro sul denaro. Chiaro: non è il professionismo speculare e alternativo della delinquenza organizzata: è invece il moto subliminale della intuizione di un reato mimetico, innestato nell'abitudine di una pratica in cui è sempre previsto il rischio della rapina, cioè della delinquenza pura. E' insomma l'ideale indiretto di una messa a rimorchio di un veicolo direttamente criminoso. L'ideale — per cambiare la vita, coi soldi sempre in mezzo — di tutti. Fregare la banca facendone parte, arricchirsi sulla società senza starne fuori: tecniche non eclatanti come quelle dei gangster patentati: tecniche, anche cinematograficamente parlando, "sommerse", che richiedono un certo stile di leggeri contrappunti, di smorzamenti dentro la patina lucida e abitudinaria in cui si distilla l'imbroglio. E il protagonista del film, infatti, dilata con discrezione e pulizia l'apertura del destino. Pressato dalla violenza bestiale del criminale puro, smussa la voglia di cedere nel portamento quadrato venutogli negli anni dietro lo sportello. Elliott Gould ci sta benissimo, con la sua energia gorillesca (comunque perdente, se scendesse sul piano della sfida patologica dell'altro, nella cui anamnesi c'era indubbiamente una mamma che lo avrebbe voluto impiegato di banca) lineata in una struttura da maggiordomo civilissimo, con obnubilazioni sornione molto simpatiche alle clienti. La stessa orribile morte della esotizzante moretta è la spia di un percorso in cui gli eccessi vanno lasciati a terzi, per nascondervi dietro i propri eleganti e ineccessivi computi. Alla fin fine, l'impiegato modello non fa

che ripetere in proprio il gioco della sua banca (piú ancora che quello del rapinatore): il film lo asseconda col suo stesso stile, inquadrando come da uno sportello di quel luogo di lavoro. Brevi sequenze, piani ravvicinati in un senso della realtà non raffinato ma discreto, in cui il regista pare inumidirsi il dito e far schioccare, contandole con un asciutto sorriso, un fascio di immagini di medio taglio. Niente di piú di ciò che si può spendere in una Toronto che non per nulla ci appare, già nella stesura fotografica, coi suoi grattacieli smilzi e modulari e coi suoi centri commerciali illuminati come garçonnières, quale una copia spaziale della voglia di denaro su cui, oltre la frontiera (un limite che forse il film non vuole superare proprio per darsi una stilizzazione "canadese"), una dimensione piú "americana" avrebbe spalancato — guadagnando qualcosa e perdendo qualcos'altro — un occhio piú mosso, piú sognantemente iniettato di sangue.

**Maurizio De Benedictis**

# I LIBRI

RAYMOND FIELDING: « The March of Time, 1935-1951 » - New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pp. 359, ill.

*The March of Time* fu un fenomeno unico nella storia del cinegiornalismo: per la durata — piú di duecento "numeri" mensili, dal febbraio 1935 all'agosto 1951 —, per le caratteristiche produttive — prolungamento e integrazione visiva della rivista "Time", punta di diamante dell'impero editoriale Luce —, per la formula realizzativa — numeri monografici intesi a sviscerare un argomento col ricorso a riprese dal vero integrate da parti ricostruite e drammatizzate —, per l'enorme diffusione e l'influenza esercitata su milioni di spettatori in America e altrove, soprattutto nell'anteguerra e durante il secondo conflitto mondiale, per l'oggettivo apporto fornito ad alcune delle principali campagne sociali e politiche dell'era rooseveltiana (dal "New Deal" all'interventismo antinazista), per l'incisività e la coerenza con cui materiali eterogenei vennero trattati e ridotti ad una riconoscibile cifra giornalistica e stilistica.

Raymond Fielding, già autore di una storia della cineattualità statunitense (« The American Newsreel, 1911-1967 », 1972, Univ. of Oklahoma Press) e di una « Technological History of M.P. and Television » (1967, Univ. of California Press), ha ripreso e approfondito un argomento cui già nel 1956 aveva dedicato la propria tesi di dottorato e ha composto una minuziosa, documentatissima storia di questo singolare ed atipico cinegiornale. Si è basato, oltre che sulla visione di buona parte del materiale filmato — inclusi i materiali inediti —, oggi raccolto presso l'Archivio di Stato di Washington e — in parte — presso il M.O.M.A. di New York, anche sulle testimonianze vive di alcuni protagonisti di quell'avventura: da Roy Edward Larsen, grande "executive" di Luce, che promosse l'iniziativa, a Louis de Rochemont, che ne fu per i primi, e piú vividi anni, il coordinatore e il manager indiscusso. De Roche-

mont, di cui proprio mentre scriviamo apprendiamo la morte, aveva già una vasta esperienza come produttore, operatore e montatore di documentari quando s'incontrò con Larsen e gli propose di dar vita a un tipo nuovo di cineattualità. Già ufficiale di marina e autore di servizi fotografici per conto del governo, aveva lasciato giovanissimo il servizio e si era presto affermato nel campo del giornalismo filmato. Dapprima con la Hearst Newsreel (1924-'26), poi con la Pathé News (1927-'28) e infine con la Movietonews (1929-'34), fu in quest'ultimo incarico che cominciò a "ricostruire" le attualità o parti di esse, riprendendo una pratica che era stata in uso ai primordi del cinema.
Non può dimenticarsi l'enorme estensione che negli anni venti avevano assunto in America i cinegiornali: decine di case produttrici (ma cinque erano le grandi: e per tre di esse lavorò de Rochemont), un circuito di migliaia di sale, 40 milioni di spettatori settimanali negli Stati Uniti e piú di 200 milioni nel mondo. Gli operatori sguinzagliati per tutti gli angoli della terra erano un esercito, fittissima la rete di corrispondenti, frenetico il lavoro di montaggio e di edizione. Secondo Fielding, nei primi sessant'anni di vita del cinema piú di duecento milioni di metri di pellicola furono impressionati dai soli operatori amercani; né scherzavano quelli degli altri paesi. La cosa non può stupire: si trattava di soddisfare — e al tempo stesso di alimentare — la fame di notizie di un immenso pubblico composto in gran parte di illetterati, o di immigrati cui era ostica la lingua dei giornali del Paese in cui vivevano; né suffragava la radio, ancora neonata, e men che mai la televisione, tuttora di là da venire.
Ma i cinegiornali si erano sclerotizzati in formule stereotipe e immutabili: sei sette otto notizie estremamente brevi, sintetiche, incomplete, insufficienti; un assaggio d'informazione piú che un'informazione seria, e soprattutto nemmeno una parvenza d'intepretazione, di prospettiva critica. I cinegiornali degli anni venti e dei primi anni trenta, a detta di John Grierson, « scambiavano il fenomeno per la cosa in sé » e ignoravano tutto ciò che procurasse turbamento di coscienza, approfondimento, riflessione. L'umorista-pianista Oscar Levant li definirà « una serie di catastrofi seguite da una sfilata di moda ».
Ambizione di Larsen fu quella di creare una « cineattualità interpretativa », per usare ancora una definizione di Grierson. E incontrò in De Rochemont l'uomo giusto al momento giusto. Superate le diffidenze del tradizionalista Luce, i due imposero un nuovo tipo di cinegiornalismo, che andava "dentro la notizia" (come ancora oggi cerca di fare, almeno a parole, la televisione) ed anche "oltre la notizia" dando dei fatti un'interpretazione suggestiva e fortemente caratterizzata, la cui spregiudicatezza — che non arretrava di fronte alla manipolazione — chiedeva compensazione all'incisività del linguaggio e alla buona fede con cui venivano operate le scelte di fondo.
La tenacia, la sicurezza e la cultura di Larsen, accoppiate all'esperienza professionale e alla prodigiosa vitalità di de Rochemont, fecero di *The March of Time* un evento di straordinaria rilevanza nella storia del giornalismo filmato, ed anche si può dire, nell'evoluzione stessa del linguaggio del film. La storia di quei sedici anni — ma soprattutto dei

primi otto: nell'agosto del 1943 Louis de Rochemont, forse stanco e forse depresso per certi contrasti affioranti con Henry Luce e con lo stesso Larsen, si dimise passando la mano al fratello Richard — è un capitolo affascinante della storia del cinema, soprattutto se lo sfogli in compagnia di uno studioso serio ma anche di piacevole lettura qual è Raymond Fielding.
La sua ricerca — che non rifugge dall'aneddotica anzi sembra talvolta secondarla anche troppo — è un buon esempio di quella filologia cinematografica americana che oggi è senza dubbio la piú agguerrita del mondo (anche perché favorita da un piú agevole accesso alle fonti), e approda a risultati di notevole interesse, pur se non definitivi. Resta, per esempio, da approfondire il discorso, già avviato in questo libro, sulle implicazioni politiche di *The March of Times*, sulla sua conclamata "obiettività" e sul ruolo propagandistico che esso svolse in piú occasioni; nonché quello, di pertinenza piú strettamente cinematografica, della disinvolta mistione di attualità reali e ricostruite, esibite in un tutto inscindibile e spesso difficilmente riconoscibile. La stessa figura di Rochemont, che alcune testimonianze tendono a ridimensionare rispetto a una certa mitizzazione di origine soprattutto europea, merita una piú accurata analisi: un antifascista e "leftist" impegnato, o genericamente un "liberal" poco consapevole dello straordinario strumento che con ineccepibile professionalità andava maneggiando?

**Guido Cincotti**

---

François Truffaut: « I film della mia vita ». Venezia, Marsilio Editori, 1978, in 8°, pp. 271, L. 7.000.

François Truffaut: « Il cinema secondo Hitchcock ». Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978, in 8°, pp. 295, L. 4.800.

---

Truffaut è indubbiamente ancora oggi uno dei pochi autentici autori su cui possa contare il cinema francese: autore sia nel senso della originalità, della singolarità di una cifra stilistica sempre riconoscibile, pur nella diversità delle tematiche e dei procedimenti narrativi sperimentati, sia per la fedeltà, pervicacemente riaffermata, a personaggi e problematiche strettamente connesse alla sua biografia: soprattutto alle scoperte e ai traumi che caratterizzarono i suoi irrequieti anni giovanili. Pur approfittando di una buona cultura letteraria e figurativa, Traffaut, a differenza di altri colleghi della "nouvelle vague", in molte occasioni è riuscito a non restarne invischiato, a non perdere cioè mai il contatto con la freschezza e la spontaneità della vita, dei sentimenti e dei rapporti interpersonali di cui è intessuta la realtà quotidiana. Ma di questa stessa realtà l'esperienza di "vedere film" è per

Truffaut una delle componenti essenziali: come per ogni buon "cinéphile", tra la realtà fittizia dello schermo e quella autentica della vita non c'è soluzione di continuità.
Molto appropriato è quindi il titolo di questa raccolta di articoli scritti da Truffaut in un arco di tempo che va dalla metà degli anni cinquanta, quando militava nelle redazioni di « Arts » e dei « Cahiers du Cinéma », fino agli anni settanta, quando cioè — dopo essere passato dietro la macchina da presa — egli continuava di tanto in tanto a scrivere e a intervenire sui suoi autori preferiti, sui suoi maestri (Dreyer, Renoir, Vigo, Chaplin, Hitchcock, ecc.). Nel volume sono raccolte per la maggior parte recensioni di film, raggruppate sotto il nome dei relativi realizzatori. Questi ultimi sono a loro volta suddivisi in cinque gruppi principali, che distinguono: i registi del "grande segreto" (quelli cioè che, secondo l'autore, avendo iniziato la loro carriera all'epoca del muto, avevano "qualcosa in piú"); quelli della "generazione del sonoro", americani da un lato e francesi dall'altro; alcuni stranieri (tra i quali eccezionalmente compaiono anche due attori-divi come Bogart e Dean); e infine gli "amici della nouvelle vague", sui quali Truffaut ha scritto — come egli stesso confessa — « sotto il segno della complicità », quando non si trattava di veri e propri "interventi di scuderia".
Dobbiamo dire subito che, in fondo, tutta l'attività critica di Truffaut si è svolta sotto il segno della "complicità": la sua cioè, come quella di molti suoi colleghi e compatrioti di ieri e di oggi, è una critica volutamente viscerale, da "cinéphile" appassionato, appunto, noncurante di ogni problema metodologico, aliena da ogni sforzo di obiettività, e quindi di razionalità. Sono a questo proposito indicative sia la scelta di pubblicare solo « articoli favorevoli o entusiasti », escludendo quelle stroncature per le quali pare che Truffaut fosse famoso, sia l'identificazione che egli fa, nel testo introduttivo, della critica europea con la critica francese, quando afferma la superiorità della critica americana (il cui pregio consisterebbe nel limitarsi a fare « il resoconto, con una certa serenità, di quello che vede »). L'amore per il cinema americano, classico e meno classico, è del resto una costante negli scritti di Truffaut, che mostra la propria ammirazione soprattutto per registi e opere decisamente minori, come *Vera Cruz* di Aldrich, *It Should Happen to You* di Cukor o *Bonjour Tristesse* di Preminger. L'autore sintetizza poi spesso i suoi giudizi in battute che piú che altro vogliono fare sorridere (« il lavoro di un regista consiste nel far fare cose graziose a donne graziose »). In effetti, piú che per l'acume critico, spesso assente, il libro di Truffaut si fa leggere e interessa per quello che rivela sulla personalità e sulle predilezioni del suo autore, per le indicazioni che esso può offrire sul contesto culturale e umano da cui nascono anche il suo modo di intendere e di fare il cinema. E in questa stessa direzione di lettura invita anche Giorgio Tinazzi nella nota di introduzione al volume.
Ben maggiore interesse e spessore culturale presenta invece l'altro libro messo a punto da Truffaut in America e pubblicato in Francia (« Le cinéma selon Hitchcock », Paris, Laffont) nel 1966, ma edito in Italia quasi contemporaneamente a « I film della mia vita ». Si tratta

della intervista-maratona con Hitchcock, realizzata da Truffaut tra il 1965 e il 1966 in cinquanta ore di sedute e articolata in cinquecento domande, per ricostruire cronologicamente le tappe della carriera e dell'evoluzione artistica e tematica del regista anglosassone. Questo libro ha contribuito non poco ad accreditare presso la critica europea e americana l'opinione che Hitchcock fosse un vero "maestro del cinema" (una rivalutazione doverosa e criticamente motivata, dopo che per anni la critica piú legata al concetto di "autore" aveva continuato a vedere un Hitchcock solo un abile mestierante). L'intervista si legge tutta d'un fiato e riesce a illuminare i vari aspetti della personalità hitchcockiana, il suo humor e insieme la sua lucidità, la sua straordinaria coscienza professionale, la sua capacità autocritica. Da questo punto di vista l'Hitchcock di Truffaut costituí a suo tempo una scoperta e una testimonianza esemplare, in rapporto non solo al mondo espressivo e ai metodi di lavoro di un magistrale uomo di spettacolo, ma anche ai complessi retroscena del cinema inglese e americano dagli anni trenta agli anni sessanta. Peccato che per ragioni di economia l'edizione italiana di questo testo ormai classico abbia sacrificato tutto il ricchissimo, prezioso apparato iconografico (in larga parte, fotogrammi desunti direttamente dai film), che nell'originale consentiva puntuali riscontri con i vari momenti dell'intervista.

**Aldo Bernardini**

# Schede

a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**

*In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

**0 - Opere generali, critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.**

---

GIORGIO CREMONINI: « Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano » - Bologna, Cappelli (coll. "Nuova universale Cappelli-studio"), 1978, in 16°, pp. 107, L. 2.500.

---

Sulla scorta di alcune iniziali riflessioni teoriche sul parallelismo esistente tra cinema e sogno e sulle difficoltà che comporta l'applicazione al cinema di strumenti concettuali e metodologici semiotici (secondo l'autore, non esiste alcuna equivalenza tra immagine e parola), il libro affronta alcuni particolari aspetti del comico, considerato come genere e soprattutto come linguaggio dotato di una propria autonomia. Si occupa in particolare di definire le componenti e le implicazioni del gag, di analizzare le ragioni del ricorrente impiego della coppia riscontrato nel cinema comico americano, e di individuare le diverse tendenze che il

genere ha manifestato in America, variamente collegandosi ad alcuni prototipi (Sennett, Keaton e Chaplin). Dopo un capitolo su Jerry Lewis (considerato come « la realizzazione schizofrenica del mito »), l'autore infine traccia un bilancio dei temi toccati nella sua rapida disamina, con piú diretti riferimenti alla concezione dell'arte e del linguaggio propria dei principali teorici marxisti.

---

LOTTE EISNER: « Fritz Lang » - Roma, Mazzotta, 1978, in 8°, pp. 363, ill., L. 10.000.

---

Edizione italiana della monografia già apparsa presso Secker & Warburg nel 1976. Sui pregi dell'opera e sui difetti d'impianto esprimemmo la nostra opinione a suo tempo (« B e N », 1977, n. 2, p. 13). Non ci ripeteremo, limitandoci a confermare il giudizio dopo una nuova lettura dell'opera nella buona (talvolta un po' disinvolta) traduzione di Margaret Kunzle e Graziella Controzzi.

---

GIANNI FREZZA: « L'immagine innocente. Cinema e fumetto americani delle origini » - Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone, 1978, in 8°, pp. 157, ill., L. 6.00.

---

In questo volume per addetti ai lavori Frezza raccoglie due articolati saggi sul fumetto americano delle origini e sul cinema di D.W. Griffith, svolti da una prospettiva che alterna la semiotica alla sociologia dei *mass media*. Punti di riferimento costanti per l'autore sono le impostazioni teoriche e metodologiche di studiosi come Alberto Abruzzese ed Emilio Garroni (e quest'ultimo è anche autore di una sintetica prefazione al volume). Come spiega l'autore nella sua introduzione, l'obbiettivo era di impostare alcune linee teoriche generali (rifacendosi tra l'altro a Prieto per chiarire i rapporti tra lavoro intellettuale astratto e concreto nell'industria culturale e le sue implicazioni semiotiche), da verificare poi concretamente nell'analisi di due esperienze capitali della cultura americana degli inizi del secolo, quali sono state appunto la nascita e lo sviluppo dei fumetti e l'attività cinematografica di Griffith. Piú che apportare contributi storiografici nuovi, Frezza è interessato ad approfondire i problemi teorici e le linee di tendenza piú generali emergenti dagli argomenti presi in esame. Nel primo saggio sui *comics*, da Swinnerton a Feininger (1892-1907), l'autore contestualizza la propria riflessione sul linguaggio e sulle vicende di questo particolare tipo di attività creativa, cercando di coglierne i collegamenti con gli analoghi sviluppi del cinema primitivo e dell'industria culturale americana del periodo; mentre nel secondo parte da una serie di obiezioni al contributo dato in argomento da Gian Piero Brunetta (in *Nascita del racconto cinematografico)* per arrivare a proporre una propria linea interpretativa delle caratteristiche e della qualità delle invenzioni griffithiane, anche sulla scorta delle indicazioni fornite in un saggio su *Intolerance* da Pierre Baudry nel 1972. Sul merito delle argomentazioni di Frezza, ci sembra giusto lasciare la parola agli specialisti. Per parte nostra, rifacendoci alla prudente prefazione di Garroni, ci sembra che il volume possa essere correttamente valutato come « uno sforzo di interpretazione, fondato su una documentazione severa » piuttosto che sulla « sistemazione definitiva di dati e relazioni specifiche », come la « prima prova importante di un giovane studioso che vive, a sua volta, con eccezionale passione i suoi temi di ricerca e che ha tutta l'aria di essere destinato a diventare un esperto di primo piano nel suo campo di interessi ».

MASSIMO MOSCATI: « Western all'italiana » - Milano, Pan Editrice (coll. "Il Timone"), 1978, in 8°, pp. 207, L. 3.000.

Sommaria ma non banale disamina delle vicende, dei temi e degli autori del western italiano degli anni sessanta, con una intervista originale a Sergio Leone e, in appendice, un ricco corredo informativo: profili bio-filmografici degli autori, antologia della critica su alcuni film tipici, filmografia e bibliografia essenziale. Nel complesso un contributo utile per quanti si interessano ancora ad un fenomeno che ha presentato non pochi aspetti curiosi.

LAWRENCE H. SUID: « Guts and Glory. Great American War Movies » - Reading (Mass.), Addison-Wesley Publishing Co., 1978, in 8° quad., pp. XXII + 357, ill., $ 6.95.

Da *The Big Parade* (1925) ad *Apocalipse Now* (1978) il libro analizza una cinquantina di film di guerra e sulla guerra, scelti in genere tra i piú spettacolari ed inquadrandoli nel contesto generale di uno dei "filoni" piú duraturi — e ahimé sempre rinnovantisi — della produzione hollywoodiana. Il tono non è apologetico ma si apre a prospettive critiche, pur considerando il genere bellico come parte della cultura nazionale degli Stati Uniti. Suggestiva la tesi — peraltro corroborata da un numero di esempi e di testimonianze — di una persistente connessione operativa tra Hollywood ed il Pentagono. Interviste con numerosi cineasti che hanno contribuito alle fortune del genere, inediti reperiti negli archivi, documenti di vario genere testimoniano la serietà dell'opera. Un ampio corredo fotografico arricchisce il volume.

GYÖRGY SZABÓ: « Gaál István » - Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, s.d. (ma 1978), in 16°, pp. 101, ill., Ft. 11,50.

Nessuna delle collane cinematografiche fiorenti in Italia ed altrove, spesso dedite a spericolati recuperi o a "scoperte" dubitose, si è finora occupata di István Gaál: una delle figure piú considerevoli dell'attuale cinema non solo ungherese, autore di una serie di opere di sorprendente coerenza tematica e di severa asciuttezza di stile. A lui dedica in patria una piccola monografia György Szabó, ripercorrendo la carriera del regista film per film, da *Sodrásban* (1964) a *Holt vidék* (1971) ed ai successivi film televisivi, ma escludendo il recente *Legato* (1978) che compare solo in filmografia. Manca una bibliografia: che sarebbe stata utilissima per accedere ai saggi che numerosi — a differenza dei libri — sono apparsi negli ultimi quindici anni sulle riviste specializzate di mezzo mondo.

**2 - Testi di film; soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.**

REGINA K. FADIMAN: « Faulkner's *Intruder in the Dust.* Novel into Film » - Knoxville, The University of Tennessee Press, 1978, in. 8°, pp. 330, ill., $ 13.50.

Interessante ricostruzione delle vicende e delle fasi che hanno portato alla riduzione cinematografica del romanzo « Intruder in the Dust » di William Faulkner (1948), realizzata nel 1949 dal regista Clarence Brown e dallo sceneggiatore Ben Maddow. L'autore (che in precedenza aveva già pubblicato un libro su Faulkner), nella prima parte del volume analizza la genesi, le caratteristiche e la tematica del romanzo originale e poi quelle della sceneggiatura e del film, per

entrambe le opere cercando di mettere in luce i collegamenti con i diversi *background* da cui erano derivate: da un lato la tormentata biografia di Faulkner, e dall'altro i metodi dell'industria hollywoodiana e della Metro-Goldwyn-Mayer. Nella seconda parte il volume riporta la sceneggiatura scritta da Maddow, indicando le variazioni piú rilevanti riscontrate nell'edizione finale del film. In appendice, filmografia di Brown, filmografia e bibliografia di Ben Maddow.

**4 - Scenografia, costume, ripresa, musica, mezzi tecnici.**

---

RON FRY e PAMELA FOURZON: « The Saga of Special Effects » - Englewood Cliffs-London, Prentice-Hall-Robert Hale Limited, 1978, in 8° gr, pp. 212, ill. - $ 14.95, £ 6.95.

---

Gli effetti speciali sono oggi in gran voga. La «science fiction», il filone catastrofico e quello dell'"horror" hanno esaltato l'importanza delle truccherie che, d'altro canto, fin dai tempi di Méliès furono il fondamento dell'immaginario cinematografico. *2001, a Space Odissey* e *Star Wars, The Poseidon Adventure* e *Close Encounters of the Third Kind, Earthquake* e *Superman* debbono buona parte della loro fascinazione, e della stessa loro esistenza, alla fabbricazione di "ingegni" sempre piú perfetti e sofisticati; né diversa cosa era stato per *Gone with the Wind,* per *King Kong,* per *The Thief of Bagdad,* per *Le voyage dans la lune.* Sugli effetti speciali esiste già una ricca letteratura, quasi tutta americana, nella quale eccelle per l'impostazione scientifica l'ormai classico « The Technique of Special Effects Cinematography » di Raymond Fielding (1970). Sul piano divulgativo, dopo l'ottimo « Movie Magic » di John Brosnan (1974) ed il recentissimo « Movie Special Effects » di Jeff Rovin (1977), ecco ora un nuovo contributo, ben documentato e di piana lettura, pur se indirizzato piú all'aneddotica che all'indagine storiografica. Palesemente rivolto al grande pubblico piú che agli specialisti, il volume ripercorre alla garibaldina —e non senza errori ed omissioni — l'intera storia delle macchinerie fotografiche e scenografiche, da Edison a Méliès fino ai maestri dei giorni nostri, i Weldon, i Trumbull, gli Abbott, i Robinson, i Whitlock, gli Haryhausen; e fornisce una sufficiente documentazione, molto fotografica, della straordinaria evoluzione compiuta in ottant'anni da questo importante aspetto della tecnica cinematografica.

**9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.**

---

NANCY J. BROOKER: « John Schlesinger. A Guide to the References and Resources » - pp. XII+132, $ 14.00.

ROBERT CARRINGER and BARRY SABATH: « Ernst Lubitsch. A Guide to the References and Resources » - pp. XX+262, $ 20.00.

PATRICIA ERENS: « Akira Kurosawa. A Guide to the References and Resources » - pp. XIV+135, $ 15.00.

FAULKNER: « Jean Renoir. A Guide to the References and Resources » - pp. XIV+470, $ 40.000.

WILLIAM T. MURPHY: « Robert Flaherty. A Guide to the References and Resources » - pp. XII+171, $ 15.00.

DIANE ROSENFELDT: « Richard Lester. A Guide to the References and Resources » - pp. XII+152, $ 15.00.

DIANE ROSENFELDT: « Ken Russell. A Guide to the References and Resources » - pp XII+140, $ 14.00.

LORING SITEL: « Lindsay Anderson. A Guide to the References and Resources » - pp. XII+175, $ 18.00.

JOHN C. STUBBS (with CONSTANCE D. MARKLEY and MARC LENZINI: « Federico Fellini. A Guide to the References and Resources » - pp. XIV+346, $ 30.00

Dati comuni: Boston (Mass.), G.K. Hall & Co. (Coll "A Reference Publication in Film", Ronald Gottesman Editor), 1978, in 8°, 1 ritratto.

---

La filologia nord-americana non cessa di stupire per la serietà e l'impegno dei suoi cultori. Ecco una serie di volumi che Rinald Gottesman dirige sotto la denominazione "A Reference Publication in Film", dedicati ad eminenti figure del cinema contemporaneo e del passato, che già si rivelano insostituibili strumenti di consultazione. Non si tratta di monografie ma di materiali di riferimento: reperiti, consultati, ordinati e commentati con scrupolo e completezza esemplari. Lo schema dei volumi è rigido: dopo le introduzioni d'uso, una biografia dettagliata e un breve saggio critico sul regista in esame. Poi le "schede" dei film: una "trama" quasi "shot by shot" e dei "génériques" integrali. Infine la bibliografia, che è la cosa piú sostanziosa: ordinata cronologicamente e, una volta tanto, non limitata agli apporti anglosassoni bensí estesa ampiamente alle pubblicazioni in lingua francese e italiana, e talvolta in lingua tedesca e in altre ancora.

Abbiamo sotto gli occhi i volumi apparsi nel 1978 (sono nove ma uno, dedicato a Ken Russell, non ci è ancora pervenuto). Sono tutti di alto valore documentario, ciascuna voce è sintetizzata e commentata adeguatamente. Prendiamo come esempio il volume su Fellini, compilato da John C. Stubbs con la collaborazione di Constance D. Markey e di Marc Lenzini, che ci sembra il piú accurato e completo. La bibliografia è monumentale: quasi 1000 "voci" tratte da decine di testate giornalistiche, tra le quali otto francesi e sette italiane; tutte — salvo pochissime e dichiarate eccezioni — consultate direttamente anche con soggiorni "sur place" (la biblioteca del Centro Sperimentale è stata una delle fonti primarie d'informazione, e non solo per questo volume), e tutte sottoposte ad un'analisi di prima mano. Non manca l'elenco delle cineteche che conservano copie dell'uno od altro film, né quello dei distributori commerciali. Anche gli altri volumi posseggono, talvolta in grado meno appariscente, le medesime qualità; l'intera serie merita il massimo apprezzamento. Ci auguriamo che abbia durevole vita.

---

PAUL MICHEL: « The Academy Awards: A Pictorial History » - New York, Crown Publishers, Inc., 1978 (Fiftieth Anniversary Edition), in 8°, pagg. 406, ill., $ 14.95.

---

Una sorta, ormai, di "annuario" degli Oscar, che però non è annuale ma esce ad intervalli irregolari: la prima edizione è del 1964, l'ultima era apparsa nel '75. Questa è la quinta. Come sempre, le fotografie fanno la parte del leone e lasciano scarso margine ai testi, consistenti, oltre che nella lista anno per anno degli "award", in brevi notizie su alcuni premiati. Non tutti: in pratica sono privilegiati gli attori, le attrici e i film vincenti; dei quali ultimi le didascalie delle foto non si curano di citare il nome del regista. La bibliografia sugli Oscar, folta e il piú delle volte futile, ha tuttavia qualcosa di meglio di questo album fotografico, che s'ingrossa di volta in volta ma resta sempre uguale.

---

« Tutto cinema: "I grandi libri del cinema" », a cura di Emilio de' Rossignoli - Milano, Compagnia Generale per le Attività Redazionali e Promozionali, s.a. (ma 1979), 2 voll., pp. 576, ill., L. 20.000.

« Tutto cinema: "Il libro degli attori" », a cura di Emilio de' Rossignoli - Milano, Compagnia Generale per le Attività Redazionali e Promozionali, s.a. (ma 1979), pp. 288, ill., L. 10.000.

« Tutto cinema: "Il libro dei film" », a cura di Emilio de' Rossignoli - Milano, Compagnia Generale per le Attività Redazionali e Promozionali, s.a. (ma 1979), pp. 288, ill., L. 10.000.

---

La formula cui è evidentemente ispirata questa iniziativa editoriale è quella, a suo tempo in qualche modo esemplare, della "Storia del cinema" pubblicata a dispense dall'editore Vallardi negli anni 1966 e 1967: si trattava anche in questo caso di operare ad un livello di larga divulgazione, aggiungendo alla ricostruzione della cronologia e delle vicende del cinema internazionale documenti e testimonianze e impreziosendo il tutto con un brillante apparato illustrativo; cosí che alla fine le dispense settimanali potessero diventare quattro volumi degni di figurare nella biblioteca del comune spettatore. Ma l'impresa curata da de' Rossignoli si è basata su apporti culturali e redazionali molto meno attendibili, in evidente contrasto con la prosopopea delle frasi di lancio del primo volume (« Vi narreremo la verità, senza tacere nulla »). Nonostante le lacune, gli errori e la riduzione della storia ad aneddoto e cronaca spicciola, i due "Grandi libri del cinema" raggiungono nel complesso un minimo di dignità informativa. Molto piú discutibili, anche come semplici strumenti di consultazione, sono invece i due volumi dedicati agli attori e ai film. Forse il solo titolo di merito che si può loro riconoscere sta nella discreta qualità del materiale illustrativo. Per il resto, la sommarietà delle notizie e dei commenti denuncia in molti casi una sprovveduta superficialità e l'indulgenza al luogo comune e al pettegolezzo. Sugli attori considerati, oltre ai dati anagrafici e caratteriali (ivi compresi segno zodiacale, statura, peso e hobbies), si forniscono: l'elenco dei "film migliori", 4-5 righe di "altre notizie" e, in pochi casi, un sintetico profilo o rapide citazioni dalla critica. I film selezionati sono 533, ma i criteri di scelta e di impostazione delle schede restano misteriosi (non si comprende, per esempio, perché il commento a *L'eclisse* di Antonioni debba consistere in notizie biografiche di Lilla Brignogne, o perché di certi film si dia solo la trama, mentre per altri ci si limiti a un generico commento). Si tratta quindi della classica impresa che lascia il tempo che trova.

**Animazione e fumetto a Lucca** — Grande animazione a Lucca, dal 31 ottobre al 4 novembre, per il 13° Salone dei "comics" e, appunto, del cinema di animazione: uno degli appuntamenti annuali piú caratteristici e coloriti, e tra i pochi che debordino dalle sale cinematografiche per coinvolgere anche il pubblico indifferenziato. Mentre, infatti, sullo schermo del Teatro del Giglio si susseguivano le proiezioni — panorama internazionale del recente cinema di animazione, antologica del film cubano, retrospettiva di Emile Cohl (1906-1912), personale di Bordo (uno degli esponenti piú significativi della prestigiosa scuola di Zagabria), celebrazione del cinquantenario disneyano (con la riesumazione, previo restauro e ristampa, curata dalla Cineteca Nazionale, di una serie di cortometraggi dei primi anni trenta dovuti a Disney e ad Ub Iwkers, suo principale collaboratore in quel periodo, nonché di alcuni imitatori dello stile disneyano), presentazione dei due primi prodotti del neonato laboratorio di animazione del Centro Sperimentale (*Zampe e coda d'asino in cerchi di cemento* di Enrique Butti e *Origine della notte e della luna* di E. Butti, Vanna Paoli, Susanna Tamaro e Matilda Dixon) —, all'esterno migliaia di persone visitavano l'esposizione di fumetti, allestita in decine di stand in una cupola pressostatica, e fioriva tra i collezionisti il consueto mercato degli scambi di "classici" del fumetto: una "moda" ormai stabilizzata e, piaccia o no, da considerare uno degli aspetti della cultura contemporanea. Momento "clou" della manifestazione è stata la presentazione del piú recente lungometraggio di Gianini e Luzzati, *Il flauto magico.* Una giuria internazionale ha attribuito una serie di premi ad animatori e "cartoonist", narratori, editori e illustratori. Il premio Fantoche 78 per un volume di critica sull'animazione è stato assegnato a « Topolino e poi » (Edizioni Formichiere) del nostro collaboratore Giannalberto Bendazzi.

Durante le giornate di Lucca è stato costituito con la collaborazione dell'Unicef un "gruppo di pressione" per stimolare e coordinare i programmi nel campo degli audiovisivi in occasione dell'anno internazionale del bambino.

**Pigra censura** — Tirata d'orecchi del Ministro per il turismo e lo spettacolo

alle commissioni di censura (pudicamente denominate "di revisione") e in particolare ad alcuni componenti delle medesime. Perché troppo severi? O troppo liberali? Ma no, semplicemente perché sono troppo pigri: non vanno mai alle riunioni, e queste vengono rinviate o si svolgono sempre con le medesime persone, le quali pertanto vedono indebitamente accresciuto il peso del loro voto. Tra i molti modi per far morire questa anacronistica istituzione, l'assenteismo sarà forse efficace ma è certo il piú tartufesco. Costa tanto riesumare il disegno di legge Antoniozzi e decretare l'abolizione ufficiale di un sistema censorio riconosciuto ormai da tutti come inutile e controproducente, ma che continua a intralciare con le sue spoglie ingombranti i già faticosi movimenti della macchina cinematografica italiana?

**La Torre di Babele** — Film girati in lingua inglese e poi doppiati in italiano; volti senza voce, ai quali la medesima viene "prestata" dalle cooperative di doppiaggio; registi italiani che prestano il proprio nome (o addirittura, paradosso dei paradossi, il proprio pseudonimo straniero) a film realmente diretti da stranieri; tutto, per ottenere la dichiarazione di nazionalità italiana ed i conseguenti benefici economici previsti dalla legge, nonché l'accesso ai sempre piú svalutati, ma tuttora ambiti, premi di qualità, per film che di italiano hanno poco o nulla. Questa la situazione clamorosamente denunciata il 7 novembre da un gruppo di attori in un atto formale presentato alla procura della repubblica, nella quale viene ipotizzato il reato di truffa ai danni dello stato. Contemporaneamente il gruppo ha presentato contro il ministero dello spettacolo una diffida a revocare dichiarazioni di nazionalità già concesse e a non concederne altre, in attesa del pronunciamento del giudice. 23 i film incriminati (a titolo indicativo: la lista — avvertono i denuncianti — è ben piú lunga): in essi trovi di tutto, da *Potiere di notte* a *Emanuelle nera numero due*, da *Ciao maschio* a *Tentacoli*, da *Mussolini ultimo atto* a *Arrivano Joe e Margherito*, da *Novecento* a *Profondo rosso*.

L'iniziativa ha suscitato scalpore, anche per la sua estemporaneità. Presi in contropiede, il sindacato di categoria e l'associazione degli attori (SAI) hanno solidarizzato, con molti distinguo ed espliciti inviti alla prudenza. Lo stesso ha fatto, piú tardivamente e molto cautamente, l'ANAC (associazione degli autori) che si trova nella imbarazzante situazione di avere molti suoi soci fra i denunciati. La truffa, infatti, l'avrebbero commessa produttori e registi, in infame connubio.

I primi sono passati immediatamente al contrattacco, tacciando di tendenziosità, calunnia e diffamazione gli attori denuncianti (tra i quali, originariamente in numero di 28, si sono presto registrate defezioni). Il punto del contendere è di carattere giuridico ma anche, e prima ancora, culturale e libertario, e si condensa in alcuni interrogativi retorici: è lecito contrabbandare per italiano un prodotto sostanzialmente straniero, per capitali, apporti creativi, impiego, diciamo cosí, di "mano d'opera"? No, evidentemente. Ma è anche lecito impedire ad un autore — quale dev'essere ancora considerato, anche in termini giuridici, il regista, ad onta di tutti i tentativi, ormai peraltro "demodé", di smitizzazione — di valersi, se ne avverte la necessità, di un volto straniero cui dare una voce italiana, o di un volto italiano sí ma privo di voce, da reintegrare in laboratorio? Altrettanto evidentemente, no. L'annoso problema "voce-volto" si è sempre alimentato di un equivoco, che nessuno si è mai curato di chiarire (ci provò parzialmente, un paio d'anni fa, Fernaldo Di Giammatteo in un convegno del Sindacato critici ad Arezzo): c'è l'aspetto sindacal-corporativo-"occupazionale", che è una cosa; e c'è il profilo culturale e creativo, che è cosa diversa. E' legittimo difendere da opposte sponde il primo

o il secondo aspetto; lo è meno confonderli e spacciare per battaglia culturale una difesa corporativa. Peggio ancora è quando alla difesa corporativa aderisce chi dovrebbe "naturaliter" stare sulla sponda della libertà creativa, minacciata quotidianamente da ben altri pericoli; e lo fa per un malinteso sentimento di solidarietà, che qualcuno potrebbe anche scambiare per demagogia.

Tornando ai fatti, i vari organismi professionali han cercato di stemperare l'inconsulta violenza dell'attacco dei denuncianti, palesemente destinato al fallimento, e di inglobarla in una piú vasta azione di rivendicazione professionale: dalla tutela del lavoro alla revisione della vigente legislazione, dal rinnovo dei contratti alla creazione di centri di qualificazione per giovani attori.

E' stato persino chiesto il ripristino della sezione di recitazione presso il Centro Sperimentale. In questa babelica confusione di lingue, è passata quasi inosservata la richiesta di archiviazione della denuncia, avanzata in dicembre dal pubblico ministero. Non c'era truffa, a suo avviso: un film può essere italiano anche se in esso figura un attore straniero che ovviamente va doppiato. A dirimere una questione squisitamente estetica, e ad affermare un principio di libertà creativa, non ci voleva meno che un magistrato.

**Minoranze criminali (II)** — Avevamo dato notizia (« Bianco e Nero » 1978, nn. 5-6) dell'arresto, con vaghe imputazioni di nazionalismo, del regista georgiano Aftandil (o Avtadil) Imnadze. Ora ne sappiamo di piú: a fine novembre il quotidiano di Tbilisi « Zaria Vostoka » comunica la sua condanna a cinque anni d'internamento in un campo a "regime severo" e a successivi quattro anni di confino: il minimo che potesse aspettarsi un « calunniatore » e « fabbricante e diffusore di documenti antisovietici ». Il condannato pretendeva di battersi per il mantenimento del georgiano come lingua nazionale: quasi che la Georgia fosse una nazione fornita di una storia, di una cultura, di una tradizione. Ha dunque avuto quel che si meritava, e a nulla è valso che abbia « pienamente riconosciuto i suoi errori e si sia dichiarato pentito ». Troppo comodo: vada a far compagnia, nel campo "a regime severo", a quegli altri nazionalisti corradiniani che sono gli scrittori Zviad Garnsakourdia e Merab Kostava, da tempo tolti dalla circolazione.

Non miglior sorte è da supporre toccherà, a poche centinaia di chilometri di distanza, a un suo collega iraniano, il regista Parviz Kimiavi, arrestato in novembre assieme a un innominato produttore. Non conosciamo i reati loro ascritti: ma non può trattarsi che di pericolosi sovversivi, se han fatto perdere la pazienza a un monarca illuminato e tollerante come lo Scià.

**La sorte dell'Ente Gestione** — Quale sarà la sorte riservata all'Ente Gestione Cinema, che da oltre un anno un disegno di legge governativo ha posto nel limbo delle cose destinate a morire, ma che periodiche iniezioni di estrogeni mantengono ancora in uno stato di vita apparente? Il lambiccato concerto di scissioni, fusioni, accorpamenti, separazioni, trasferimenti azionari, compartecipazioni, gestioni, potenziamenti e ridimensionamenti ipotizzati dal d.d.l. — di cui facemmo un accenno nel n. 1 del 1978 — ebbe il magico potere di mettere d'accordo, nel rifiuto, quasi tutte le parti in causa. Il progetto sembrò per qualche tempo accantonato; ma per vie sotterranee ha proseguito il suo asmatico ma inesorabile cammino. Ed ora — novembre 1978 — la commissione bilancio della Camera dei deputati, per stringere i tempi, invita il governo a tagliare il nodo gordiano con la spada del decreto legge.

Contro tale soluzione sono insorti gli "uffici-cinema" dei tre maggiori partiti italiani, i quali hanno concordemente richiesto che l'eventuale soppressione dell'Ente sia "contestuale" alla definizione

del generale riassetto del settore cinematografico pubblico. A tale richiesta si è associata l'A.N.A.C., preoccupata che non si creino "vuoti" o tempi morti, e che venga sollecitamente individuata la nuova struttura che il gruppo cinematografico pbblico dovrà assumere. Accettata, generalmente, l'idea della fusione tra Italnoleggio e Istituto Luce, non esclusa la possibilità di "collegamenti funzionali" con il Centro Sperimentale, punto principale di frizione sembra essere l'attribuzione del pacchetto azionario di Cinecittà — o di parte di esso — alla RAI, a sua volta riluttante. Ma si ha l'impressione che il palleggiamento delle competenze tra due dicasteri — Partecipazioni statali e Spettacolo —, ciascuno impegnato a rosicchiare spazi operativi all'altro, complicherà non poco le cose. I tre maggiori partiti si sono impegnati ad approfondire e definire le "convergenze" sul problema entro 60 giorni; ma è probabile che di giorni ne passeranno non meno di 600. Se pure basteranno.

**20 anni del Museo del cinema** — Con una rassegna di film italiani del periodo 1910-16, durata l'intero mese di novembre, il Museo Nazionale del cinema di Torino ha celebrato il ventennale della sua fondazione. Abbiamo già dedicato («Bianco e Nero» 1978, nn. 5-6) un commento di Aldo Bernardini al volume edito per l'occasione. Qui si vuol ricordare l'opera preziosa svolta in venti anni — ma in realtà iniziata molto prima — da Maria Adriana Prolo, che in povertà di mezzi e in spirito di appassionata dedizione al vecchio cinema italiano è andata recuperando non solo una quantità di film di indubbia importanza storica e culturale, ma anche e soprattutto una serie di documenti, cimelii e apparecchiature d'inestimabile valore, tali da offrire un contributo rilevante alla ricostruzione della storia anche tecnologica della mirabile invenzione. Per quantità e valore di "pezzi" il Museo di Torino è uno dei primi del mondo; meriterebbe di esser valorizzato con il reperimento o con l'apposita costruzione di una sede idonea a permetterne una esposizione razionale ed una facile "lettura" da parte degli studiosi e dello stesso pubblico di profani.

**Le statistiche della crisi** — La preoccupante crisi del cinema italiano e, piú in generale, dello spettacolo cinematografico nel nostro paese trova puntuale riscontro nelle rilevazioni effettuate periodicamente dalla S.I.A.E. Un dato nuovo è riscontrabile nelle piú recenti statistiche, pubblicate in novembre e relative all'anno 1977: la diminuzione, in cifre assolute, degl'incassi al botteghino. Se infatti il numero delle presenze ha proseguito nella sua inevitabile parabola discendente, toccando un nuovo minimo di 374 milioni di spettatori (il 17,7% in meno rispetto all'anno precedente, il 55% meno che nel 1955, anno del massimo boom pre-televisivo), gli incassi, che erano riusciti a compensare il calo delle presenze con il progressivo aumento del prezzo dei biglietti, hanno anch'essi subíto, dopo alcuni anni di sostanziale stabilità, una significativa contrazione: 343 miliardi di lire contro i 375 miliardi del 1976. A far le spese di questa progressiva disaffezione del pubblico verso i modi tradizionali di fruizione dello spettacolo cinematografico sono i film italiani, passati da oltre 213 miliardi d'incasso a meno di 179 miliardi (che equivale a una diminuzione del 20% sulle cifre assolute e ad una contrazione dal 58% al 46% dell'incidenza sul totale). Da questa situazione trae relativo vantaggio il film americano, i cui incassi subiscono una lieve flessione in assoluto ma portano dal 30,4% al 32,7% il peso della loro incidenza sul mercato.

Altri dati negativi (dal punto di vista statistico: in una prospettiva economica, sociologica e culturale un giudizio dovrebbe fondarsi su considerazioni complesse) sono la diminuzione delle giornate di spettacolo (1.596.862 contro 1.720.575 del '76:

il 7% in meno) e del numero di film nuovi immessi sul mercato: 142 film nazionali, 23 di coproduzione e 313 stranieri contro, rispettivamente, 203, 34 e 323 (in totale, 478 contro 560: il 14% in meno).
Quanti film invece siano stati trasmessi dalla televisione pubblica e dalle innumeri emittenti private, e quanti spettatori ne abbiano fruito, nessuno ha calcolato; ma è un tipo d'indagine che bisognerebbe pur cominciare a intraprendere e a considerare pregiudiziale alla ricerca di qualsiasi possibile rimedio.

**Nastri d'argento** — Assegnati, il 14 dicembre, i Nastri d'argento del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, giunti alla 33° edizione. *Padre padrone*, di Paolo e Vittorio Tavani, ha avuto il premio per la migliore regia e quello per il miglior attore esordiente (Saverio Marconi); ad *In nome del papa re* sono andati quattro nastri (Nino Manfredi, miglior attore, Carlo Bagno, migliore attore non protagonista, Lucia Mirisola, migliore scenografa — ex aequo con Franco Zeffirelli e Gianni Quaranta del *Gesú di Nazareth* — e migliore costumista); tre nastri se li è aggiudicati *Una giornata particolare* (Sofia Loren come migliore attrice, Maccari, Scola e Costanzo per la sceneggiatura, Armando Trovajoli per la musica); *Gesú di Nazareth,* oltre al nastro ex aequo per la scenografia, ha ottenuto quello per la migliore fotografia (Armando Nannuzzi); un nastro ciascuno è andato a *Non contate su di noi* (Sergio Nuti, miglior regista esordiente), ad *Ecce Bombo* (Nanni Moretti, miglior soggetto originale), ad *Al di là del bene e del male* (Virna Lisi, migliore attrice non protagonista), alla RAI-TV per il complesso della sua produzione. Miglior film straniero, *Julia* di Fred Zinnemann; miglior documentario, *Salvos ire, salvos venire* di Elio Finestauri.

**Dieci, cento, mille cineteche** — Ogni paese aderente all'ONU abbia il suo archivio cinematografico: è la proposta, o appello, fatta ai primi di dicembre alla commissione cultura e comunicazione dell'Unesco nel corso di un dibattito sulla salvaguardia e conservazione delle immagini in movimenot. Solo un terzo — è stato osservato da Mario Verdone, rappresentante del C.I.C.T. — dei 165 paesi dell'Unesco possiede attualmente un archivio. La proposta è ragionevole, e va nella direzione da anni seguita dalla FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), la quale ha da tempo rivolto la propria attenzione ai paesi del terzo mondo, che debbono esser messi in grado di raccogliere e conservare le testimonianze, spesso scarse e rare, della propria cultura e delle proprie tradizioni nazionali.
Ma se molti paesi son privi di cineteche, altri rischiano di averne in sovrabbondanza. Fra questi è l'Italia, la quale, insoddisfatta dei tre archivi da tempo operanti (la Cineteca Nazionale di Roma, la Cineteca Italiana di Milano ed il Museo del cinema di Torino) vede tutto un proliferare d'iniziative pubbliche, private e semiprivate, regionali, provinciali, comunali, rionali, personali ed unifamiliari, tutte tese ad acquisire il rango di Cineteca e a fruire di sovvenzioni, queste sí tutte pubbliche. Nulla di male, se ciascuna si specializzasse e, scelto un determinato settore del vasto mondo degli audiovisivi, si sforzasse di coltivarlo intensivamente e con criteri adeguati, adempiendo a utilissime funzioni culturali. Ma la maggior parte mostrano di aspirare a riprodurre, in sedicesimo, le caratteristiche delle cineteche maggiori e a trasformarsi in dubitevoli magazzini o centri di distribuzione di "classici". La ricerca, il salvataggio, l'idonea conservazione, il restauro di documenti cinematografici spesso preziosi sono considerati con fastidio; ambitissimi invece i film di pronta beva, da consumare subito senza eccessive preoccupazioni. Dieci, cento, mille *Potemkin* sembra essere il motto di molte di queste scriteriate iniziative.

**Festival dei popoli superaffollato** — Una congerie di rassegne e di proiezioni isolate ha occupato tutti i possibili spazi della diciannovesima edizione del Festival dei popoli, svoltasi a Firenze dal 27 novembre all'8 dicembre. Circa 100 filmati provenienti da 35 paesi, oltre a una quarantina di videotape americani realizzati tra il 1971 ed il '78 da artisti pop che si dedicano pressoché esclusivamente a questo particolare mezzo di comunicazione. Tra le rassegne, particolarmente notevole quella dedicata al cinema come specchio della società francese negli anni del fronte popolare: un documentario, inedito, realizzato con materiali di repertorio, ed opere ormai classiche come i film di Renoir, Duvivier, Feyder. Un altro gruppo omogeneo di filmati è quello dei documentari girati in Germania, in USA e un po' dappertutto da Werner Herzog, cineasta di punta del nuovo cinema tedesco; fra gli altri, il famoso *Fata Morgana* del 1969. Ancora: i "ritratti di famiglia" di Martin Scorsese ed Alfred Guzzetti, rispettivamente con i mediometraggi *Italian Americans* e *Family Portrait Sitting*, entrambi del 1975, una selezione dei saggi di diploma degli allievi della Hochschule di Monaco di Baviera, un dittico sugli anni della dittatura franchista presentato da Gonzalo Herralde e da Humberto Lopez y Guerra. Non sono mancate proiezioni isolate di grande prestigio, da *The Bergman File* di Jorn Donner, regista finnico-svedese e grande esegeta di Ingmar Bergman, *Film and Reality* di Alberto Cavalcanti, celebre antologia del cinema realistico, che da oltre venti anni non si vedeva in Italia, *Cinéma mort ou vif* di un collettivo di cineasti svizzeri, omaggio ad Alain Tanner che del cinema elvetico è la figura piú rappresentativa; ed infine l'anteprima mondiale di *Prova d'orchestra* di Federico Fellini, preceduto da enorme attesa e seguito da qualche perplessità.

Con tanta carne al fuoco, di cui le indicazioni fornite qui sopra non sono che un assaggio, il Festival fiorentino ha dimostrato la propria vitalità. Le dimensioni di Firenze anzi gli vanno strette, e già si parla di portarlo, per una replica piú o meno integrale, a Parigi.

**Biennale: primo passo** — La laboriosa e faticata vicenda istituzionale della Biennale di Venezia ha toccato un primo, importante traguardo: la nomina del nuovo consiglio direttivo e successivamente l'elezione del presidente che — secondo lo statuto ma contro la normativa della legge 70-55 — è appunto espressione delle forze politico-sindacali rappresentate in consiglio. Il nuovo presidente, che succede a Carlo Ripa di Meana, è Giuseppe Galasso, napoletano cinquantenne, docente universitario di storia moderna, già allievo dell'Istituto di studi storici "Benedetto Croce" e, per breve tempo, sindaco di Napoli. La sua elezione è avvenuta il 10 dicembre, non senza contrasti e spaccature nel consiglio, che hanno visto i rappresentanti comunisti isolati in una posizione di rifiuto.

Vicenda contrastata, ma comunque risolta a tempo di record — appena sei mesi dalla scadenza del precedente consiglio! — se si pensa alla sorte di analoghi organismi culturali italiani, e in ispecie a quel Centro Sperimentale di Cinematografia — di cui questa rivista è espressione — che è totalmente acefalo da oltre quattro anni.

Galasso non è un uomo di cinema; ma è autorevole esponente di una cultura laica di solida tradizione e di totale apertura alle nuove voci del tempo. Dopo un presidente di "rottura" come Ripa potrà essere elemento di «ricucitura» e di stabilizzazione. Molto dipenderà dai collaboratori che si metterà (o che gli verranno messi) a fianco: non va infatti dimenticato che l'operatività della Biennale è affidata ai direttori dei vari settori, e che questi non sono stati ancora nominati, cosí come non è ancora stato nominato il segretario generale dell'ente. Soprattutto il settore ci-

nema ha urgenza di trovare una sistemazione adeguata; dopo la totale assenza di attività del 1978, questo è davvero, per l'ex Mostra del cinema, l'anno della verità: o impone una sua presenza culturale in campo internazionale — che non sia peraltro una mera esumazione delle due canoniche settimane di fine estate — o potrà essere definitivamente archiviata tra le cose che furono. La battaglia per la qualificazione e l'identità del settore cinema della Biennale sarà, naturalmente, culturale, ma sarà, altrettanto naturalmente, anche politica.

Vi è solo da augurarsi che non scada — com'è ormai, purtroppo, regola quasi costante in Italia — a rissa partitica, ad arrembaggio correntizio, a mercato di sottogoverno.

**Cineincontro a Monticelli** — Dal 6 al 12 dicembre seconda edizione degli "Incontri cinematografici" di Monticellli, un comune della provincia parmense. In programma una serie di "personali" (anche troppe: Ophüls con 13 film, circa la metà del suo "corpus" totale, Zanussi con 7 film, Olmi con l'"opera omnia") e due convegni, il primo — ormai di rigore — sui rapporti tra cinema e TV, e il secondo sulle "modificazioni e prospettive dell'offerta di film di qualità nel mercato cinematografico italiano", a sua volta integrato dalla presentazione di una dozzina di film, italiani e stranieri, finora condannati all'emarginazione dalla censura del mercato.

**Porretta Terme una e trina** — Tre rassegne in una: questa la caratteristica della nona "Mostra del cinema libero" di Porretta Terme (12-18 dicembre), forse al suo canto del cigno causa difficoltà finanziarie (e sarebbe un peccato: questa manifestazione ha trovato una collocazione non generica nel panorama delle rassegne italiane di cinema). Una sezione dedicata alla Bulgaria, comprendente otto film di recentissima produzione (tra gli altri, *Avantage* di Georghi Dulgherov, *Stelle nei capelli, lacrime negli occhi* di Ivan Nicev, *Ascolta il gallo* di Stefan Dimitrov), una al cinema sperimentale contemporaneo francese (*Bruine squamma* di Eizykman, *D'art moderne* di D. Willoughby, *Rhitmes 76* e *Chronoma* di J.-M. Bouhours ed altri, di corto e medio metraggio) ed una terza al cinema del Terzo Reich, con una serie di opere tutte a suo tempo presentate in Italia (da *Ohm Krüger* di Hans Steinhoff a *Wiener Blut* e *Bel Ami* di Willi Forst, da *Ingratitudine* di Veit Harlan a *Traumulus* di Gustav Froelich) ma sconosciute alle nuove generazioni e inserite nel quadro di una riflessione critica sul cinema di propaganda indiretta. Due tavole rotonde, rispettivamente con i cineasti bulgari e con quelli francesi, hanno completato la rassegna.

**Pane e cioccolata: il migliore** — I 26 membri del Circolo newyorchese dei critici cinematografici hanno scelto *Pane e cioccolata* di Franco Brusati come miglior film straniero presentato nel 1978 nei circuiti nordamericani. Il riconoscimento critico fa seguito al notevole successo di pubblico che il film ha conseguito nei primi mesi di programmazione in USA. Miglior film americano è stato giudicato *The Deer Hunter* di Michael Cimino, che entra ora in circuito anche nei paesi europei. Miglior regista, per i critici di New York, è stato Terence Malick per *The Days of Heaven;* migliori attori rispettivamente Ingrid Bergman per *Höstsonat* di Ingmar Bergman e Jon Voigt per *Coming Home* di Hal Ashby.

# GLI ADDII

**DENIS O'DEA**

Morto il 5 novembre all'età di 73 anni. Appartiene per anni agli "Irish Abbey Players" e in ruoli di irlandese esordí nel cinema, pronubo il compatriota John Ford *(The Informer,* 1935, *The Plough and the Stars,* 1937). Riapparve nel dopoguerra, ancora in un film di ambiente irlandese, *Odd Man Out* (1947) di Carol Reed. Da allora iniziò una intensa serie di interpretazioni cinematografiche, in ruoli di comprimario o di fianco, sia in Gran Bretagna che a Hollywood. Lavorò con Hitchcock, con Walsh, con Sirk, con Hathaway, ancora con Ford: una presenza costante e ormai familiare; ma da parecchi anni era pressoché scomparso dagli schermi.

**FLORENCE MARLY**

Morta a Parigi il 9 novembre, sessantenne. Era stata la moglie di Pierre Chenal, che nel 1937, avendo notato la giovane studentessa cecoslovacca — era nata in Moravia, suo vero nome Hana Smekalová — a Parigi, le aveva affidato una parte in *Alibi* (1937), e poi in quasi tutti i suoi film successivi. Nel dopoguerra seguí il marito in America latina e vi interpretò alcuni film. Poi si trasferí a Hollywood dove apparve in alcune produzioni di seconda categoria. Tentò anche, a Broadway, il cabaret e i recital musicali, con modico successo. Bellezza slava ma scarso talento, non era fatta per eccellere come attrice.

**CLAUDE DAUPHIN**

Morto a Parigi il 16 novembre, all'età di 78 anni. Figlio del poeta Franc Nohain (ma il nome di famiglia è Legrand), studente di belle arti, scenografo all'Odéon, cominciò a recitare in teatro, e subito dopo in cinema, a quasi trent'anni di età. Sulle scene fu un tipico attore "boulevardier" — anche se non scansò le prove impegnative, vedi *Huis clos* di J.-P. Sartre, recitato in inglese a Broadway — scanzonato, disinvolto e un po' "canaille". Sullo schermo ripeté, grosso modo, il medesimo cliché in decine e decine di film, che gli diedero popolarità ma non s'iscrivono nella storia del cinema: i suoi registi furono di preferenza Jean de Limur, Max Neufeld, Raymond Bernard, Carl Lamac, Edmond T. Gréville, André Berthomieu, i nomi dicono tutto. Ma la gradevolezza dell'attore sapeva piegarsi a piú sottili sfumature interpretative, che in piú occasioni nobilitarono una carriera di mera *routine:* da *Nous ne sommes plus des enfants* (1934) di Augusto Genina a *Entrée des artistes* (1938) di Marc Allégret, da *Conflit* (1938) di Léonide Moguy a *Une femme disparaît* (1941) di Jacques Feyder a *Cyrano de Bergerac* (1945) di Fernand Rivers, da *Le plaisir* (1951) di Max Ophüls a *Les mauvaises rencontres* (1955) di Alexandre Astruc, da *Symphonie pour un massacre* (1963) di Jacques Deray a *The Madwoman of Chaillot* (1969) di Bryan Forbes, da *La piú bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola a *Rosebud* (1974) di Otto Preminger, da *Le locataire* (1976) di Roman Polanski a *La vie devant soi* (1977) di Moshé Mizrahi, che fu una delle sue ultime apparizioni e che lo mostrò smagrito e incurvato, palesemente sofferente. I titoli indicati già bastano a nobilitare una carriera forse troppo intensa e logorante; ma un ultimo titolo vale a trasmettere imperituro il ricordo di un attore forse troppo elegante e distaccato perché potesse diventare un equivalente di Jean Gabin; si tratta di *Casque d'or* (1952) di Jacques Becker, film di struggente perfezione in tutte le sue componenti ed anche, o soprattutto, in quella affidata all'interpretazione di Dauphin: una indimenticabile lezione di stile.

**SUSAN SHAW**

Morta a Londra il 27 novembre a 49 anni. Modella fotografica e balle-

rina in spettacoli musicali, esordí sugli schermi nell'immediato dopoguerra, senza peraltro riuscire ad affermarsi, malgrado l'avvenenza e un certo temperamento di attrice brillante. Apparve in una cinquantina di film, per lo piú diretti dai piú tipici "professional" britannici, da Guy Hamilton a Lewis Gilbert, da Anthony Asquith a Michael Anderson, da Michael Relph a Terence Fisher a Basil Dearden. Vedova a trent'anni dell'attore Bonar Colleano, aveva avuto un altro paio di mariti.

**ALBRECHT SCHOENALS**

Morto in Germania il 6 dicembre, ottantenne. Figlio di medico e avviato alla medesima professione, esordí come attore teatrale dopo la prima guerra mondiale e all'avvento del sonoro passò al cinema. Fu interprete corretto e autorevole di alcuni film non privi di rilievo — da *Mazurka* (1935) di Willi Forst a *Man spricht über Jacqueline* (1937) di Werner Hochbaum a *Die Kreutzersonate* (1937) di Veit Harlan — frammisti ad altri, anche di produzione italiana, di piú corrente qualità. Il rifiuto di interpretare *Jud Süss* — ruolo poi affidato a Ferdinand Marian — gli procurò guai con il nazismo ed una forzata inattività. Nel secondo dopoguerra le sue apparizioni cinematografiche si erano rarefatte.

**FAUSTO TOZZI**

Morto a Roma per enfisema polmonare il 10 dicembre, all'età di 57 anni. Nel cinema italiano fu in qualche modo un "outsider". Sceneggiatore dal 1946, autore l'anno dopo del soggetto di *Sotto il sole di Roma* realizzato da R. Castellani, aveva sporadicamente proseguito in quest'attività anche quando, dal 1950, aveva iniziato un'intensa attività di attore. *La città si difende* (1951) e *Il brigante di Tacca di Lupo* (1952), entrambi di P. Germi, imposero la sua maschera incisiva e la sua recitazione spoglia ed efficace. Fu talvolta protagonista (*Carmen proibita*, 1952, di G. Scotese, *Musoduro*, 1953, di G. Bennati, da un proprio soggetto), piú spesso caratterista, specializzato in ruoli avventurosi. Giramondo e di temperamento bizzarro (lo ricordiamo nei declinanti anni sessanta gestore - proprietario-anfitrione-cameriere di una trattoria e di una riserva di pesca alla trota in una gola montuosa dell'alta Ciociaria, dove però amava parlar di cinema con gli ospiti), apparve in film francesi, spagnoli, tedeschi, argentini, americani; e dopo un semi-esordio nella regia nel 1959 (*Un uomo facile*, a quattro mani con Paolo Heusch), ritentò da solo la prova, con esito controverso, con *Trastevere* (1971). Fu un talento vivido, estroso e disordinato, che egli stesso forse non si curò di coltivare e mettere a frutto nel modo piú conveniente.

**FAY COMPTON**

Morta a Londra il 12 dicembre, a 84 anni. Per decenni fu un'apprezzata "dame" delle scene inglesi distinguendosi per eleganza e disinvoltura, accompagnate da intensità espressiva e da una versatilità che le consentí di passare da Shakespeare a Coward, da Eliot ai "recital" musicali. In cinema fu protagonista, tra gli ultimi anni del muto e i primi del sonoro, di alcuni film importanti, tra i quali si può citare *Cape Forlorn* (1930) di Ewald A. Dupont. In seguito passò a ruoli di carattere, sempre incisi con maestria: ricordiamo *Odd Man Out* (1947) di Carol Reed, *Laughter in Paradise* (1951) di Mario Zampi, *Othello* (1951) di Orson Welles. Ma la sua apparizione piú ricordevole è forse quella nell'episodio inglese di *I vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni: l'anziana, triste e sfiorita "femme de joie" che trova la morte su un prato londinese ad opera di un giovane psicopatico.

**JACQUES DANIEL NORMAN**

Morto a Parigi il 12 dicembre, all'età di 77 anni. Già attore teatrale, si dedicò, a partire dal 1936, a un'intensa attività registica d'impronta palese-

mente commerciale. In circa trent'anni diresse almeno altrettanti film, nessuno dei quali, malgrado il loro basso livello, fu mai distribuito in Italia. Ricordare qualche titolo sarebbe, tutto sommato, impresa superflua.

**CHILL WILLS**

Morto il 15 dicembre all'età di 76 anni. In trentacinque anni di carriera — aveva esordito nel '36 e si era ritirato nel '70 — apparve in innumerevoli "western" in parti di rude soldato, dal fisico vigoroso e dall'animo semplice e generoso. Il suo volto era piú familiare del suo nome. Ed anche la sua voce; per lo meno in America, dove si fece una fama come "doppiatore" di Francis, il mulo parlante.

**TECLA SCARANO**

Morta a Napoli, il 22 dicembre, all'età di 84 anni. Suo vero nome Tecla Moretti. In arte da bambina, appartenne al novero delle grandi interpreti del repertorio napoletano, cui forní un temperamento generoso ed eclettico. Dalla farsa posciadistica di Scarpetta alla tragedia espressionistica di Viviani (con cui fu prima attrice negli anni della prima guerra mondiale), dalla sceneggiata alla rivista a grande spettacolo (con Molinari, con Rascel, con Totò, con Taranto), la sua presenza sulla scena, in parti di rilievo o in macchiette di contorno, forní sempre un pimento saporoso e stimolante. A Napoli era popolarissima. Un po' meno altrove: le sue apparizioni sullo schermo, a partire dal 1937, furono numerose ma di modesto rilievo, e spesso in filmaccoli di serie B (che la "nuova critica" s'incaricherà presto di rivalutare). Qualche eccezione: una pettegola vicina di casa in *I bambini ci guardano* (1943) di V. De Sica, e una maestra di recitazione, sapientemente disegnata, in *Bellissima* (1951) di L. Visconti.

**LOUIS DE ROCHEMONT**

Morto il 23 dicembre a York (Maine), ottantenne. Fu negli anni '30 e '40 uno dei nomi piú prestigiosi nel mondo della produzione americana. Realizzatore di cineattualità fin dai primi anni venti, legò il suo nome a quella grossa impresa cinegiornalistica che fu "The March of Time" (su cui vedi piú dettagliate notizie a p. 90). Lasciata, nel 1943, la direzione di quell'impresa (nella quale subentrò il fratello Richard) si dedicò alla produzione indipendente di film a soggetto di notevole impegno civile e di incisivo stile realistico (e ci fu chi ipotizzò un'influenza su di essi del neorealismo italiano). Fra i titoli piú notevoli, *The House on 92nd Street* (1945) di Henry Hathaway, *Boomerang* (1947) di Elia Kazan, *Lost Boundaries* (1948) di Alfred Werker, *Martin Luther* (1953) di Irvin Pichel. Produsse anche *Cinerama Holiday* (1956), secondo e penultimo della serie.

**MAURICE DE CANONGE**

Morto il 29 dicembre a 84 anni. Ai tempi del muto fu attore, prima a Hollywood poi nella natia Francia; nel 1931 passò alla regía. Una carriera parallela a quella del già ricordato Daniel-Norman: una trentina di film di modesta levatura culturale ma spesso di buon esito commerciale. Uno sforzo di volontà consente di ricordare un paio di titoli: *Grisou* (1938) e *L'homme de la Jamaïque* (1950), entrambi interpretati da Pierre Brasseur.

**JIRO TAMIYA**

Morto a Tokyo il 29 dicembre all'età di 43 anni, suicida. Era stato, a partire dal 1957, una delle "vedette" della Daiei, spesso presentato in coppia con Ayako Wakao. Una carriera brillante — ancorché limitata ad una popolarità nazionale — tragicamente interrotta dopo l'esito disastroso di un tentativo come produttore, con cui egli intendeva farsi conoscere anche nei paesi occidentali.

**THEO LINGEN**

Morto in Germania, in un giorno imprecisato del mese di dicembre, settan-

tacinquenne. Attore brillante, tipico esponente della commedia mitteleuropea — pur se aveva esordito con una forte caratterizzazione in *M* (1931) di Fritz Lang — conobbe negli anni trenta e quaranta una grande popolarità in Germania ed in Austria, formando spesso coppia con Hans Moser in una gradevole variazione del topico "il lungo — che era lui — e il corto". Commedie, operette, ma anche drammi e romanzi di ambiente asburgico: da *Walzerkrieg* (1933) di Ludwig Berger a *Ich liebe allen Frauen* (1935) di Carl (Karel) Lamac, da *Im weissen Rössl* (1936) ancora di Lamac a *Opernball* (1939) di Geza von Bolvary a *Wiener Blut* (1942) di Willi Forst, la sua cattivante presenza fu il condimento ad almeno un centinaio di film, alcuni dei quali, durante la guerra, diresse egli stesso. La sua fortunata carriera proseguí abbastanza intensa anche nel dopoguerra, quasi esclusivamente in Austria, sua patria del cuore: ma il cinema austriaco è un oggetto misterioso, noi lo avevamo perso di vista.

# PRIMAVISIONE

**Film usciti a Roma dal 1° novembre al 31 dicembre 1978**

a cura di **Franco Mariotti**

A cena con la signora omicidi — v. **Folks at Red Wolf Inn, The**

Amico da salvare, Un — v. **Friend in Deed, A**

Amico sconosciuto, L' — v. **Silent Partner, The**

Amore di Nathalie, L' — v. **Nathalie après l'amour**

**Amori miei** — **r.:** Steno [Stefano Vanzina] - **s.:** basato sulla commedia omonima di Iaia Fiastri - **f.** (Eastmancolor): Franco Di Giacomo - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **c.:** Nicoletta Ercole - **mo.:** Raimondo Crociani - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Monica Vitti (Annalisa Bianchi), Johnny Dorelli (Marco Rossi), Enrico Maria Salerno (Antonio Bianchi), Edwige Fenech (Deborah) - **p.:** Franco Cristaldi, Nicola Carraro per Vides - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 100'.

**Anita** (Bocca di velluto) — **r.:** Torgny Wickman - **asr.:** L. Lundberg - **s., sc.:** T. Wickman - **f.** (Colore): Hasse Dittmer - **mo.:** Lasse Lundberg - **m.:** Lennart Fors - **int.** Christina Lindberg (Anita), Stellan Skarsgard (Erik), Michael David (il padre di Anita), Danièle Vlaminck (la madre di Anita), Per Mattson (Paul), Evert Granholm (Glazier) - **dp.:** Ulf Wallius - **p.:** T. Wickman per Svedish Filmproduction - **o.:** Svezia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Aquila Grigia il grande capo dei Cheyenne — v. **Grayeagle**

Assassinio sul Nilo — v. **Death on the Nile**

**Avalanche** (Valanga) — **r.:** Corey Allen - **r. sequenze valanga:** Lewis Teague - **asr.:** Russell Vreeland, Roger Carlton - **s.:** Frances Doel - **sc.:** Claude Pola, C. Allen - **f.** (Metrocolor): Pierre William Glenn - **om.:** Jean-Francis Gondre - **asf.:** Peter Smokler - **efs.:** Excelsior - **scg.:** Sharon Compton, Phillip Thomas - **es.:** Roger George, Frank De Marco, Mel Underwood - **c.:** Jane Ruhm - **mo.:** Sturt Schoolnik, Larry Bock - **mo. sequenze valanga:** L. Teague - **m., dm.:** William raft - **arrang.:** « Difficult Season » di Mark Wilde, « Right Down at the Bottom » di Betsy Clark, eseguite da Paladin (Gary Nabors, Greg Weber, Curtis Johnson, Mark Wilde, Ray Loos) - **so.:** David Schneiderman - **mo. es.:** Dick Le Grand - **coordinatore acrobazie:** Robert Bralver - **acrobati:** Buzz Bundy, Bill Catching, Dottie Catching, Sandy Gimpel, Fred Hice, Leslie Hoffman, Keith Lane Jensen, Dennis Madalone, Sandy Robertson, Jerry Summers, Chuck Tamburro, Allen Wyatt jr. - **int.:** Rock Hudson (David Shelby), Mia

Farrow (Caroline Brace), Robert Forster (Nick Thorme), Jeanette Nolan (Florence Shelby, Rick Moses (Bruce Scott), Steve Franken (Henry McDade), Barry Primus (Mark Elliott), Cathey Plaine (Tina Elliott), Jerry Douglas (Phil Prentiss), Tony Carbone (Leo), Peggy Browne (Annette Rivers), Pat Egan (Cathy Jordan), Joby Baker (il direttore della TV), X Brands (Marty Brenner), Cindy Luedke (Susan Maxwell), John Cathey (Ed, il pilota), Angelo Lamonea, Cindy Perpiche - **dp.:** Paul Rapp, Neil Rapp - **pe.:** P. Rapp. - **p.:** Roger Corman per New World Pictures - **pa.:** Michael Finnell - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** CIA-Star - **dr.:** 90'.

**Avere vent'anni** — **r.:** Fernando Di Leo - **asr.:** Angelo Vicari - **s., sc.:** F. Di Leo - **f.** (Vistavision, Colore): Roberto Gerardi - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:** Franco Campanino - **int.:** Gloria Guida (Lia), Lilli Carati (Tina), Ray Lovelock (Rico), Vincenzo Crocitti (Riccetto), Vittorio Caprioli (il Nazariota), Roberto Reale, Serena Bennato, Daniele Vargas, Licinia Lentini, Daniela Doria, Raoul Lo Vecchiio, Fernando Cerulli, Camillo Chiara, Flora Carosello - **p.:** Vittorio Squillante per International Daunia Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Alpherat-Orange - **dr.:** 97'.

**Avvocato della mala, L'** — **r., s.:** Alberto Marras - **sc.:** A. Marras, Vittorio Vighi, Claudio Fragasso, Antonio Cucca - **f.** (Telecolor): Angelo Bevilacqua - **mo.:** Amedeo Giomini **m.:** Ubaldo Continiello - **int.:** Ray Lovelock (avv. Mario Gastaldi), Mel Ferrer (Peseti), Lilli Carati (Paola), Umberto Orsini (ing. Farnese), John Steiner (il killer), Orazio Orlando (Giorgio), Gabriele Tinti (Tony) - **p.:** Vincenzo Salviani, Giuliano Anelucci per T.D.I. Film-Andry Film - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

**Big Wednesday** (Un mercoledí da leoni) — **r.:** John Milius - **r. 2° unità:** Terry Leonard - **asr.:** Richard Hashimoto, Bill Scott, Victor Hsu - **s., sc.:** J. Milius, Dennis Aaberg - **f.** (Panavision, Metrocolor): Bruce Surtees - **sequenze con l'acquaplano:** Greg MacGillivray - **sequenze acquatiche:** George Greenough, Dan Merkel - **scg.:** Charles Rosen, Dean Mitzner - **arr.:** Ira Bates - **c.:** Ann Lambert, Bill Milton jr. - **mo.:** Robert L. Wolfe, Tim O'Meara - **m.:** Basil Poledorius - **orchestrazione:** Greig McRitchie - **chitarristi:** Keola Beamer, Kapono Beamer - **ca.:** « Three Friends Theme » di B. Polendouris, K. Beamer, Ka. Beamer, eseguita da Keola Beamer e Kapono Beamer; « The Locomotion » di Gerry Goffin e Carole King, eseguita da Little Eva; « Money, That's What I Want » di Berry Gordy jr. e Janie Bradford, eseguita da Barrett Strong; « He's Rebel » di Gene Pitney, eseguita da The Crystals; « Will You Love Me Tomorrow? » di G. Goffin e C. King, eseguita da C. King; « Cheri » di Bob Gaudio, eseguita da The Four Season; « The Twist di Hank Ballard » eseguita da Chubby Checker; « La Bamba » eseguita da Trini Lopez; « Green Onions » di Booker T. Jones, S. Cropper, L. Steinberg, A.C. Jackson, eseguita da Booker T. e i MGs; « Do You Want to Dance? » di Bobby Freeman - **so.:** Harlan Riggs - **int.:** Jan-Michael Vincent (Matt Johnson), William Katt (Jack Barlow), Gary Busey (Leroy Smith, il masochista), Patti D'Arbanville (Sally Johnson), Lee Purcell (Peggy Gordon), Darrell Fetty (Jim King), Sam Melville ("l'Orso"), Gerry Lopez (se stesso), Hank Warden (il trafficante di carri), Joe Spinell (lo psicologo), Steve Kanaly (il marito di Sally), Barbara Hale (la signora Barlow), Fran Ryan (Lusy), Frank McRae (il sergente), Perry Lang (Tall Kid), Mike Raden (Denny), Dennis Aaberg, Reb Brown, Robert Englund, Keith Davis, Johnny Fain, Rick Dano, Michael Talbott, Geoff Parks, Ivar Arai, Titus Napoleon, Pat Beckwith, Kathy McCullen, Charlene Tilton, Terry Bolo, Kevan Digman, Sherry Lee Marks, Cindy Daly, Lynn Theel, Janet Johnson, Lorie Busk, Jack Bernardi, Gray Frederickson, Arthur Rosenberg, Stephen Mendillo, Aesop Aquarian, Guy Larry Finley, Richard O'Bryan, Todd Lookingland, Gary Boyle, Sasha Jensen, Kevin Schultz, Christopher Woods, Jimm Bracken, Stacy Keach sr., Iris Korn, Ollie O'Toole, Celia Keola Beamer, Kapono Beamer, Brain Damage Vincent, Clete Roberts, Herb Voland - **pe.:** Alex Rose, Tamara Asseyev - **p. sequenze di surf:** Greg MacGillivray - **p.:** Buzz Feitshans per A-Team-Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 120'.

Bocca di velluto — v. **Anita**

[Braccio di ferro contro gli indiani] — **r.:** I. Sparber, Seymour Knettel, Bill Tyca - **s.:** Larz Bourne, Jack Warde, Tom Golden, Jack Mercer, L. Klein, George Hill - **sc.:** Anton Loeb, Robert Little, J. Commerque, R. Cannavale - **an.:** Tom Johnson, George Germanetti, Dave Tendlar, Tom Moor, James Tyleer, Martin Taras, Ben Solomon, William Hanning - **m.:** Winston Sharples - **p.:** United Artists - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Reak - **dr.:** 77'.

**Casa privata per le SS — r., s.:** Jordan B. Matthews [Bruno Mattei] - **sc.:** B. Mattei, Giacinto Bonacquisti - **f.** (Vistavision, Colore): Emilio Giannini - **mo.:** Vincenzo Vanni - **m.:** Gianni Marchetti - **int.:** Gabriele Carrara, Marina Daunia, Macha Magall, Vassily Karis, Tamara Triffez, Luce Gregry, W. Bigari, Thomas Brudy, Leucic Bogoliub Benn, Giovanni Attanasio, Ivano Staccioli - **p.:** Dar - **o.:** Italia, 1976 - **di.:** Orange - **dr.:** 98'.

**Come perdere una moglie... e trovare un'amante — r.:** Pasquale Festa Campanile - **s.:** Gianfranco Bucceri, Roberto Leoni - **sc.:** G. Bucceri, R. Leoni, Luigi Malerba - **f.** (Colore): Giuseppe Ruzzolini - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Johnny Dorelli (Alberto Castelli), Barbara Bouchet (Eleonora Rubens), Felice Andreasi (dott. Rossini), Stefania Casini (Marisa), Enzo Cannavale (il Gurú), Elsa Vazzoler (Anita), Carlo Bagni (Anselmo), Toni Ucci (Fra' Francesco), Gino Pernice, Anny Papa, Ugo Maria Morosi - **p.:** Luigi Borghese per Cinematografia Alex - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 104'.

**Corleone — r.:** Pasquale Squitieri - **s.:** basato su « I complici, gli anni dell'antimafia » di Orazio Barrese - **sc.:** O. Barrese, Massimo De Rita, Arduino Maiuri, P. Squitieri - **f.** (Colore): Eugenio Bentivoglio - **scg.:** Umberto Turco - **c.:** Renato Ventura - **mo.:** Mauro Bonanni - **m.:** Ennio Morricone - int.: Giuliano Gemma (Vito Gargano), Claudia Cardinale (Rosa), Francisco Rabal (Giusto Provenzano), Stefano Satta Flores (on. Natale Calia), Michele Placido (Michele Labruzzo), Orazio Orlando (il Pubblico Ministero), Remo Girone (Biagio Lo Cascio), Salvatore Billa (Carmelo), Vincent Gentile (Cosimo), Tony Kendall [Luciano Stella] (Totò Sferlazzo), Enrico Maisto (Matteo Agueci), Tommaso Palladino (Vincenzo Campisi), Emilio Delle Piane, Dario Ghirardi, G. Morabito, G. Giacomo - **p.:** Mario Cecchi Gori per Capital Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 120'.

**Countess Dracula** (La morte va a braccetto con le vergini) — **r.:** Peter Sasdy - **asr.:** Ariel Levy - **s.:** Alexander Paal, P. Sasdy, basato su un'idea di Gabriel Ronay - **sc.:** Jeremy Paul - **f.** (Eastmancolor): Ken Talbot - **scg.:** Philip Harrison - **c.:** Raymond Hughes - **cor.:** Mia Nardi - **mo.:** Henry Richardson - **m.:** Harry Robinson - **so.:** Kevin Sutton - **int.:** Ingrid Pitt (Contessa Elisabeth Nadasdy), Nigel Green (Capitano Dobi), Sandor Elés (Imre Toth), Maurice Denham (Fabio), Patience Collier (Julia), Peter Jeffrey (Capitano Balogh), Lesley-Anne Down (Ilona), Leon Lissek (il sergente), Jessie Evans (Rosa), Andrea Lawrence (Ziza), Susan Brodrick (Teri), Ian Trigger (il buffone), Nike Arrighi (la zingara), Peter May (Janco), John Moore (il sacerdote), Joan Haythorne (la cuoca), Marianne Stone (la sguattera), Charles Farrell (il venditore), Sally Adcock (Bertha), Anne Stallybrass (la donna incinta), Paddy Ryan (un uomo), Michael Cadman (un ragazzo), Hulya Babus (la danzatrice), Leslie Anderson, Biddy Hearne e Diana Sawday (gli zingari danzatori), Andrew Burleigh (il ragazzo), Gary Rich (Il ragazzo), Ismed Hassan e Albert Wilkinson (i nani del circo) - **dp.:** Christopher Sutton - **p.:** Alexander Paal per Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

**Death on the Nile** (Assassinio sul Nilo) — **r.:** John Guillermin - **asr.:** Chris Carreras, Ted Sturgis - **s.:** basato sul romanzo « Poirot sul Nilo » di Agatha Christie - **sc.:** Anthony Shaffer - **f.** (Technicolor): Jack Cardiff - **f. 2° unità:** John Cardiff - **scg.:** Peter Murton, Brian Ackland-Snow, Terry Ackland-Snow - **arr.:** Hugh Scaife - **c.:** Anthony Powell - **cor.** tango: Wayne Sleep - **mo.:** Malcolm Cooke - **m.:** Nino Rota - **dm.:** Marcus Dods - **int.:** Peter Ustinov (Hercule Poirot), Jane Birkin (Louise Bourget), Lois Chiles (Linnet Ridgeway), Bette Davis (signora Van Schuyler), Mia Farrow (Jacqueline de Bellefort), Jon Finch (signor Ferguson), Olivia Hussey (Rosalie Otterbourne), I.S. Johar

(Ahmed Rassoul), George Kennedy (Andrew Pennington), Angela Lansbury (Salome Otterbourne), Simon MacCorkindale (Simon Doyle), David Niven (Colonnello Race), Maggie Smith (signorina Bowers), Jack Warden (Dr. Ludwig Bessner), Harry Andrews (Barnstaple), Sam Wanamaker (Rockford) - **dp.**: Barrie Melrose, Achmed Sami, Jim Brennan, Ron Purdie - **p.**: John Brabourne, Richard Goodwin per Mersham-EMI - **pa.**: Norton Knatchbull, Richard Du Vivier - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: Gold-Pec - **dr.**: 140'.

**Deathsport** (I gladiatori dell'anno 3000) — **r.**: Henry Suso, Allan Arkush - **asr.**: Tom Jacobson, Jim Burnett - **s.**: Frances Doel - **sc.**: H. Suso, Donald Stewart - **f.** (Metrocolor): Gary Graver - **efs.**: Hank Stocker, Jack Rabin - **effetti ottici:** Philip Huff - **scg.**: Sharon Compton - **arr.**: Bruce Steinheimer - **c.**: Jane Ruhm - **cor.**: George Fullwood - **mo.**: Larry Bock - **m.**: Andrew Stein - **so.**: Paul Hunt - **coordinatore acrobazie:** Gene Hartline - **consulente acrobazie:** Harry Wowchuk - **int.**: David Carradine (Kaz Oshay), Claudia Jennings (Deneer), Richard Lynch (Ankar Moor), William Smithers (dottor Karl), Will Walker (Marcus Karl), David McLean (Lord Zirpola), Jesse Vint (Polna), H.B. Haggerty (il carceriere), John Himes (il presidente di Tritan), Jim Galante (la guardia di Tritan), Peter Hooper (sign. Bakkar), Brenda Venus (Adriann), Gene Hartline (il sergente), Chris Howell (l'ufficiale), Valerie Rae Clark (la ballerina) - **dp.**: Richard Schor, Paul Kimatian - **p.**: Roger Corman per New World - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 84'.

**Der ma vaere en sengefant** (Sexy Symphony) - **r.**: John Hilbard - **f.** (Technospes): Anthony Foster - **int.**: Sammy Sanders, Patricia Webb, Margaret Scott, Robert Barker, Peggy Meyer, Monique Filmore, Danny Green - **p.**: Safety - **o.**: Danimarca, 1977 - **di.**: Eurocops - **dr.**: 90'.

**Dodes'ka-den** (Dodes'ka-den) — **r.**: Akira Kurosawa - **asr.**: Kenjiro Oomori - **s.**: basato sul romanzo « Kisetsu No Nai Machi » di Shugoro Yamamoto - **sc.**: A. Kurosawa, Hideo Orguni, Shibobu Hashimoto - **f.**: (Eastmancolor): Takao Saito, Yasumichi Fukusawa - **scg.**: Yoshiro Muraki, Shinobu Muraki - **mo.**: Reiko Keneko - **m.**: Toru Taemitsu - **so.**: Fumio Yanoguchi, Hiromitsu Mori, - **int.**: Zuchi Yoshitaka (Rokuchan), Kin Sugai (la madre di Rokuchan), Kazou Kato (il pittore), Junzaburo Ban (Yakicihi Shima), Kiyoto Tange (la moglie di Shima), Michio Hino (Ikawa), Tatsuhei Shimokawa (Nomoto), Keiji Furuyama (Matsui), Hisasbi Igawa (Masuo Masuda), Hideko Okiyama (Tatsu), Kunie Tanaka (Hatsutaro Kawaguchi), Jitsuko Yoshimura (la moglie di Kawaguchi), Koji Mitsui (il barista), Shinsuke Miname (Ryotaro Sawagami), Yoko Kusumoki (Misao), Toshiyuki Tonomura, Satoshi Hasegawa, Kumiko Ono, Tatsuhiko Yanashisa, Mika Oshida (le donne alla fontana), Tomoko Yamazaki (Katsuko), Tatsuo Matsumura (Kyota Waranaka), Mari Tsuji (Otane), Masahio Kametani (Okabe), Keiji Sakakida (il gerente del negozio), Minoru Takashima (il poliziotto), Noboru Mitsutani (l'accattone), Hiroyuki Kawase (il figlio dell'accattone), Michiko Araki (il proprietario del ristorante giapponese), Shiochi Kuwayama (il proprietario del ristorante occidentale), Toki Shiozawa (la cameriera), Hiroshi Akutagawa (signora Hei), Tomoko Naraoka (Ocho), Atsubi Watanabe (signora Tamba), Kamatari Fujiwara (il vecchio), Masahiko Tanimura (il negoziante di frutta e verdura), Fujio Jely (Kumanbachi-no-kichi), Kayako Sono (sua moglie), Hideaki Ezumi (il detective), Sanji Kojima (il ladro) - **pe.**: A. Kurosawa - **p.**: A. Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi per Yonki-No-Kai - **o.**: Giappone, 1970 - **di.**: Evi-Star-Rosati - **dr.**: 140'.

*V. recensione di Alessandro Bencivenni in questo fascicolo a p. 81.*

**Donna della calda terra, La / mujer de la tierra caliente** — **r.**: José Maria Forqué - **s., sc.**: Hermogenes Sainz, J.M. Forqué **f.**: (Vistavision, Colore): Alejandro Ulloa - **mo.**: Mercedes Alonzo - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Laura Gemser (la fuggitiva), Stuart Withman (il fuggitivo), Gabriele Tinti (Guglielmo), Pilar Velasquez (Monica), Paola Senatore (Olimpia), Enriquez Alzugaray (Oreste), Javier Lojola (Arthur), Antonio Gamero (Arquimedez), Francisco Algora (Goyo) - **p.**: J.M.: Forqué, Virgilio De Blasi per Italian International Film,

Roma/ Orfeo Producciones, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Herald-DRAI - **dr.:** 90'.

**Dove vai in vacanza?** — **ep.: Sarò tutta per te** - **r.:** Mauro Bolognini - **s.:** Roberto Gianviti - **sc.:** Ruggero Maccari, Iaia Fiastri - **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli - **scg.:** Lorenzo Baraldi - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Ugo Tognazzi (Enrico), Stefania Sandrelli (Giuliana), Clara Colosimo (Virginia), Adriano Amidei Migliano (Armando), Pietro Brambilla (Tommaso, figlio di Armando), Lorraine De Selle (la ragazza ospite sempre nuda), Marilda Donà (la ragazza ospite che balla), Elisabetta Pozzi (la ragazza ospite che fuma), Rosanna Ruffini (la ragazza ospite che canta), Paola Orefice (l'altra ragazza ospite) - **ep.: Sí, buana** - **r.:** Luciano Salce - **s.:** Furio Scarpelli - **sc.:** F. Scarpelli, Sandro Continenza - **f.** (Eastmancolor): Danilo Desideri - **scg.:** Francesco Saverio Chianese - **c.:** Bona Nasalli Rocca - **mo.:** Salvatore Antonio Siciliano - **m.:** Franco Bixio, Fabio Frizzi e Vince Tempera - **int.:** Paolo Villaggio (Wilson), Anna Maria Rizzoli (Margherita), Gigi Reder (rag. Panunti), Daniele Vargas (il commendatore), Paolo Paoloni (il funzionario dei Lloyds), Peter Abadire (il negro Kangoni), Rita Silva (la turista che balla), Clarita Gatto, Paola Arduini (le turiste) - **ep.: Le vacanze intelligenti** - **r.:** Alberto Sordi - **s., sc.:** Rodolfo Sonego, A. Sordi - **f.** (Eastmancolor): Sergio D'Offizi - **scg.:** L. Baraldi - **c.:** Bruna Parmesan - **mo.:** Tatiana Casini - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** A. Sordi (Remo), Anna Longhi (Augusta), Evelina Nazzari (Pasquina), Stefania Spugnini (Romolina), Filippo Cirò (Cesare), Luigi Scarpa (il cicerone alla Biennale), Shereen Sabet (l'arredatrice) - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Rizzoli Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 160'.

**Driver, The** (Driver, l'imprendibile) — **r.:** Walter Hill - **asr.:** Pat Kehoe, Lisa Hallas - **s., sc.:** W. Hill - **f.** (Colore DeLuxe): Philip Lathrop - **scg.:** Herry Horner, David Haber - **arr.:** Darrell Silvera - **c.:** Jack Bear, Robert Cornwall, Jennifer Parsons - **mo.:** Tina Hirsch, Robert K. Lambert - **m., dm.:** Michael Small - **orch.:** Jack Hayes - **so.:** Richard Wagner - **coordinatore acrobazie:** Everett Creach - **acrobati:** Bill Burton, Diane Carter, Mickey Alzola, Chris Howell, Bobby Clark, Gene McLaughlin, Bob Sizer, Gerald L. Ray - **int.:** Ryan O'Neal ("Driver") Bruce Dern (il detective), Isabelle Adjani (la giocatrice), Ronee Blakley (l'intermediario), Matt Clark (il poliziotto in borghese), Felice Orlandi (l'altro poliziotto in borghese), Joseph Walsh ("Occhiali"), Rudy Ramos ("Denti"), Denny Macko (il cambiavalute), Frank Bruno (il ragazzo), Will Walker ("Dita"), Allan Graf (il poliziotto in divisa), Fidel Corona (il giocatore di carte), Victor Gilmour, Nick Dimitri, Bob Minor, Angelo Lamonea, Patrick Burns, Karen Kleiman, Thomas Myers, Bill McConnell, Peter Jason, William Hastley - **dp.:** Russ Saunders, Don Kruger - **p.:** Lawrence Gordon per 20th Century Fox-EMI - **pa.:** Frank Marshall - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 92'.

**End of the Game** (L'ultima caccia) - v. **Sogni del signor Rossi, I** (poiché questo documentario è stato abbinato al film).

Driver, l'imprendibile — v. **Driver, The**

**Enigma rosso** — r.: Alberto Negrin - **asr.:** Marcello Tagliaferri, Andés Vich - **s.:** D. Miguel de Echarri y Gamundi - **sc.:** Marcello Coscia, Franco Ferrini, Massimo Dallamano, A. Negrin, Stefano Ubezio, Peter Berling - **f.** (Colore): Carlo Carlini, Eduardo Noe - **scg.:** Santiago Ontanom - **c.:** Juan Chamizo - **mo.:** Paolo Boccio - **m.:** Riz Ortolani - **so.:** Johann Schwart - **int.:** Fabio Testi (l'ispettore Johnny De Salvo), Christine Kaufmann, Ivan Desny, John Taylor, Fausta Avelli, Brigitte Wagner, Bruno Alessandro, Caroline Ohrner, Silvia Aguilar, Taida Urruzola - **dp.:** Diego Sempere - **p.:** Antonio Mazza per Daimo Cinematografica/CIPI Cinematografica/CCC Film - **o.:** Italia-Spagna-Germania Occ., 1978 - **di.:** Italian International Film - **dr.:** 85'.

**Eyes of Laura Mars** (Occhi di Laura Mars) — **r.:** Irvin Kershner - **asr.:** Louis A. Stroller, Mel Howard, Joseph Maimone jr. - **s.:** John Carpenter, Jon Peters - **sc.:** J. Carpenter, David Zelag Goodman - **f.** (Metrocolor): Victor J. Kemper

- **f. occhi di Laura Mars:** Rebecca Blake - **f. galleria:** Helmut Newton - **efs.:** James Liles - **es.:** Edward Drohan - **scg.:** Gene Callahan, Robert Gundlach - **arr.:** John Godfrey - **c.:** Theoni W. Aldredge - **t.:** Lee Harman, Vince Callaghan, Lynn Donohue - **mo.:** Michael Kahn - **m.:** Artie Kane - **ca.:** « Prisoner » di John Desautels e Karen Lawrence, eseguita da Barbra Streisand; « Burn » di Michalski & Oosterveen, eseguita dagli autori; « Native New Yorker » di Sandy Linzer e Denny Randell, eseguita da Odyssey; « (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty » di Harry Wane Casey e Richard Finch, eseguita da K.C. e The Sunshine Band; « Let's All Chant » di Michael Zager e A. Fields, arrangiata da Michael Zager, eseguita da M. Zager Band; « Boogie Nights » di Rodney Temperton, eseguita da Heatwave - **so.:** Les Lazarowitz - **ess.:** Neiman-Tillar Associates - **coordinatore acrobazie:** Alex Stevens - **acrobati:** Konrad Sheehan, Jim Lovelett, Harry Madsen, Bill Anagnos, Tammas Hamilton - **int.:** Faye Dunaway (Laura Mars), Tommy Lee Jones (John Neville), Brad Dourif (Tommy Ludlow), Rene Auberionois (Donald Phelps), Raul Julia (Michael Reisler), Frank Adonis (Sal Volpe), Lisa Taylor (Michele), Darlanne Fluegel (Lulu), Rose Gregorio (Elaine Cassell), Bill Boggs (se stesso), Steve Marachuk (Robert), Meg Mundy (Doris Spenser), Marilyn Meyers (Sheila Weissman), Gary Bayer e Mitchell Edmonds (i reporter), Michael Tucker (Bert), Jeff Niki e Toshi Matsuo (assistenti fotografi), John E. Allen (Billy T.), Anna Anderson, Deborah Beck, Jim Devine, Hanny Friedman, Winnie Hollman, Patty Oja, Donna Palmer, Sterling St. Jacques, Rita Tellone e Kari Page (le indossatrici), Dallas Edward Hayes (Douglas), John Randolph Jones, Al Joseph, Gerald Kline, Sal Richards e Tom Degidon (i poliziotti), Paula Lawrence (la zia Carolina), Joey R. Mills (il truccatore), John Sahag (il parrucchiere), Hector Troy (l'autista) - **dp.:** Louis A. Stroller - **pe.:** George Justin, Jack H. Harris - **p.:** Jon Peters - per J. Peters Organization - **pa.:** Laura Ziskin - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 99'.

**Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova. Si sospettano moventi politici** — **r., s. sc.:** Lina Wertmüller - **f.** (Technospes): Tonino Delli Colli - **scg.:** Enrico Job - **c.:** Benito Persico - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Dangiò, Nando De Luca - **int.:** Sophia Loren (Titina Paternò), Marcello Mastroianni (avv. Rosario Maria Spallone), Giancarlo Giannini (Nick Sanmichele), Turi Ferro (Vito Acicatena), Mario Scarpetta (Gennaro Spaventa), Antonella Murgia (la ragazza incinta), Lucio Amelio (dott. Crisafulli), Isa Danieli (la donna del porto), Maria Carrara (donna Santa), Guido Cerniglia (il segretario Comunale), Vittorio Baratti (il farmacista), Oreste Radi (il maestro), Toti Palma (Tutino) - **p.:** Liberty Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 124'.

**F.I.S.T.** (F.I.S.T.) — **r.:** Norman Jewison - **asr.:** L. Andrew Stone, Win Phelps - **s.:** Joe Eszterhas - **sc.:** J. Eszterhas, Sylvester Stallone - **f.** (Technicolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** Richard MacDonald, Angelo Graham - **arr.:** George R. Nelson, Jeanne Woodworth - **c.:** Anthea Sylbert - **mo.:** Graeme Clifford - **m.:** Bill Conti - **orch.:** Peter Myers - **ca.:** « Santa Claus Is Coming to Town » di J. Fred Coots, Haven Gillespie, eseguita da Bing Crosby e The Andrews Sisters; « Rockin' Robin » di Jimmie Thomas, eseguita da Bobby Day — **coordinatore acrobazie:** Max Kleven - **acrobati:** Jimmy Casino, Dick Durock, Jerry Gatlin, Loren Janes, Dar Robinson, Bob Terhune, William Greg Walker, Jerry Wills, Bennie Dobbins, Hill Farnsworth, Orwin Harvey, Walt La Rue, Bill Shannon, Rock Walker, Jack Williams, Henry Wills - **int.** Sylvester Stallone (Johnny Kovak), Rod Steiger (il senatore Andrew Madison), Peter Boyle (Max Graham), Melinda Dillon (Anna Zerinkas), David Huffman (Abe Belkin), Kevin Conway (Vince Doyle), Tony Lo Bianco (Babe Milano), Cassie Yates (Molly), Peter Donat (Arthur St. Clair), John Lehne (signor Gant), Henry Wilcoxson (Win Talbot), Richard Herd (Mike Monahan), Tony Mockus (Tom Higgins), Ken Kercheval (Bernie Marr), Elena Karam (signora Zerinkas), Joe Tornatore (Angel), James Karen (Andrews), Stuart Gillard (Phil Talbot), Brian Dennehy (Frank Vasko), Sam Chew (Peter Javobs), Robert Lipton (Dave Roberts), John Bleifer (Mishka), Frank McRae (Lincoln Dombrowsky), Rozsika Halmos (signora Kovak), Earl Montgomery (Russell Langley), Harry Basch (l'annunciatore), Nada Rowand (signora Vasko), Chuck

Gradi (Jugovich), Padre Alphonse Skerl (il prete), Reid Cruikshanks (Mc Guinn), Sidney Clute (il negoziatore della Compagnia), M. Patrick Hughes (Jocko), Bill Zuckert (Bob), Hugo Bolba (Zigi), Ron Delegardelle (Samuels), Robert Courtleigh (il congressista), Judson Pratt (l'avvocato di Kovak), David Greene (il senatore), Jim Murphy (il reporter della televisione), René Levant (il giornalista), Tony Mendia (Michael Kovak), Deonne Fator (la figlia di Vasko), Martin Braddock l'avvocato), Barry Atwater (l'avvocato di Milano), Sandy Ward (l'uomo), Andy Romano (I uomo), Frank Whiterman (III killer), Richard Dioguardi (II uomo), Tony Crupi (I killer), Herman Poppe (II killer), Frank Bongiorno (il cameriere italiano), Antonio Canino (maître d'hôtel), Michel Twain (I agente FBI), Walt Davis (II agente FBI), Sam Woods (il delegato), James Jeter (Mike Quinn), Jack Slate (Bob Wilson), George Barrows, Norman Rice, Ed Call, Russell Shannon, Fil Formicola, Brass Adams, Eric Carlson, John R. Setaro, John Bisenius, Vincent Williams, Joseph W. Schuver, Carl Vander Meulen, Charles R. McCarthy, Ethel Kohler - **dp.**: Larry De Waay, Tom Andresen, Dow Griffith, Stuart Neumann - **pe.**: Gene Corman - **p.**: Norman Jewison per Chateau Productions-United Artists - **pa.**: Patrick Palmer - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 145'.

*V. recensione di Carlo Pasquini in questo fascicolo a p. 83.*

**Flesh** (Flesh) — **r., s., sc.**: Paul Morrissey - **f.** (Eatsmancolor): P. Morrissey - **int.** Joe Dallesandro (Joe), Geraldine Smith (Gerry, sua moglie), Maurice Bradell (lo scultore), Louis Waldon (lo scultore), Geri Miller (Geri), Candy Darling (il travestito biondo), Jackie Curtis (il travestito rosso), John Christian (I ragazzo), Barry Brown (II ragazzo), Patti d'Urbanville (Patti, l'amichetta di Gerry) - **p.**: Andy Warhol per Factory Films - **o.**: U.S.A., 1968 - **di.**: Pea-Drai - **dr.**: 89'.

*V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 84.*

**Folks at Red Wolf Inn, The** (A cena con la signora omicidi) — **r.**: Bud Townsend - **s., sc.**: Allen J. Actors - **f.** (Colore): John McNichol - **mo.**: Al Maguire - **m.**: Bill Marx - **int.**: Lilla Gillin, John Neilson, Mary Jackson, Arthur Space, Janet Wood, Margaret Avery, Michael Macready, Earl Parker - **p.**: M. Macready per Cinerad - **pa.**: Herb Ellis, A.J. Actors - **o.**: U.S.A., 1972 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

**Force 10 from Navarone** (Forza 10 da Navarone) — **r.**: Guy Hamilton - **r. 2° unità**: Freddie Cooper - **asr.**: Bert Batt, Andy Armstrong, Misa Autic - **s.**: Carl Foreman, basato sul romanzo omonimo di Alistair MacLean - **sc.**: Robin Chapman - **f.** (Panavision, Technicolor): Christopher Challis - **scg.**: Geoffrey Drake, Fred Carter, Velko Despotovic - **c.**: Emma Porteous - **mo.**: Raymond Poulton - **m., dm.**: Ron Goodwin - **int.**: Robert Shaw (magg. Mallory), Harrison Ford (ten. col. Mike Barnsby), Barbara Bach (Maritza Petrovitch), Edward Fox (serg. "Milly" Miller), Franco Nero (cap. Radicek [Nicolai Lescovar]), Carl Weathers (serg. Walter Weaver), Richard Kiel (cap. Drazak), Alan Badel (magg. Petrovitch), Angus MacInnes (ten. Doug Reynolds), Michael Byrne (magg. Schroeder), Philip Latham (comandante Jensen), Petar Buntic (ten. Marko), Michael Sheard (serg. Bauer), Leslie Schofield, Antony Langdon, Richard Hampton (ufficiali), Paul Humpoletz (serg. Bismark), Dicken Ashworth (Nolan), Christopher Malcolm (Rogers), Nick Ellsworth (Salvone), Jonathan Blake (Oberstein), Roger Owen (Blake), Michael Osborne (ufficiale di marina), Michael Josephs (magazziniere tedesco), Paul Jerrico (tenente), Edward Kalinski (giovane soldato tedesco), Robert Gillespie (sergente), Wolf Kahler (soldato tedesco), Hans Kahler (pilota), Ramiz Pasic, Frances Mughan, Mike Sirett, Graham Crowther, Jim Dowdall, Edward Peel, Jürgen Andersen, David Gretton - **dp.**: Nigel Wooll, Donko Buljan - **pe.**: Carl Foreman - **p.**: Oliver A. Unger per Navarone Productions - Columbia - **pa.**: David W. Orton - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 123'.

Forza 10 da Navarone — v. **Force 10 from Navarone**

**Freude am Fliegen** (I pornodesideri di Silvia) - **r.**: F.J. Franz Josef Gottlieb - **asr.**: Carl Schenkel - **s., sc.**: Mia Sorell - **f.** (Eastmancolor): Franz X. Lederle

- **scg.**: Peter Rothe - **c.**: Rolf Albrecht - **mo.**: Eva Zeyn, Mimi Werkmann - **m.**: Gerhard Heinz - **ca.**: Hal Shaper - **so.**: Johnny Beyer - **int.**: Corinne Cartier (Silvia Bergmann), Gianni Garko (Jörg Bronner), Frits Hassoldt (Malte), Brigitte Strobl (Cora), Hubert Berger (Bellocchio), Olivia Pascal (Maria), Ajita Wilson (Caballe), Fee Heger (Elisabeth), Michel Jacot (Kurt), Betty Vergès (Ilona), Jurgen Schlling (Horst), Patricia Boudrel, Almut Berg, Katy Hilaire - **dp.**: Otto W. Retzer - **pe.**: Erich Tomek - **p.**: Karl Spiehs per Lisa-Film-Divina Film - **o.**: Germania Occ., 1977 - **di.**: Unifilm - **dr.**: 89'.

**Friend in Deed, A** (Un amico da salvare) — **r.**: Ben Gazzara - **s.**: Richard Levinson, William Link - **sc.**: Peter S. Fischer - **f.** (Colore): William Cronjager - **mo.**: Robert L. Kimble - **m.**: Henry Mancini - **int.**: Peter Falk (ten. Colombo), Richard Kiley (Marc), Michael McGuire (Caldwell), Rosemary Murphy (Janice), Val Avery (Margaret), John Finnegan (Drever), Ben Marino (serg. Hed), Victor Campos (Doyle), J. Calvin (Charlie), B. Morrow (Amos), E. Christmas (Bruno) - **p.**: Edward K. Dodds per Universal City Studios Inc. - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 98'.

**Further Adventures of the Wilderness Family Part II, The** (La grande avventura continua parte 2ª) — **r.**: Frank Zuniga - **s., sc.**: Arthur Dubs - **f.** (Colore): John Hora - **sequenze aeree**: John Stevens - **scg.**: Charles Hughes - **c.**: Judy Ponder - **mo.**: Tom Boutross, John Joseph, **m.**: Douglas Lackey, Gene Kauer - **ca.**: « Snowflakes », « To Touch the Wind », « Wilderness Family » di D. Lackey, G. Kauer, Dennis Brockman, eseguite da Barry Williams - **so.**: Craig Jelburg, Kirk Francis - **acrobati**: Steve Martin, Carl Penner - **addestratori animali**: Steve Martin, Jackie Martin, Mark Wiener, Clint Rowe, Dennis Grisco, James Caliendo, Pat Bailey, David Boehlke - **int.**: Robert Logan (Skip Robinson), Susan Damante Shaw (Pat Robinson), Heather Rattray (Jenny Robinson), Ham Larsen (Toby Robinson), George "Buck" Flower (il vecchio cacciatore Boomer), Brian Cutler (dott. Mike), Kurt Grayson (il pilota) - **dp.**: Bart Patton - **p.**: Arthur Bubs per Wilderness Family Inc. - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: 77 Cinematografica - **dr.**: 105'.

**Geh, zieh Dein Dirndl aus** (Sole, sesso e pastorizia!) — **r.**: Siggi Gotz - **s., sc.**: Florian Burg - **f.** (Eastmancolor): Werner Kurz - **mo.**: Eva Zeyn - **m.**: Gerhard Heinz - **so.**: Rolf Schmidt-Gentner - **int.**: Rinaldo Talamonti (Vittorio), Elisabeth Volkmann, Marie Ekorre, Alezander Grill, Raoul Retzer, Dorothea Rau, Maja Hoppe, Elisabeth Felchner, Jurgen Schlling, Juliane Rom, Walter Klinger, Ulrich Beiger, Werner Roglin, Erich Kleiber - **dp.**: Wolfgang Weber - **pe.**: Erich Tomek - **p.**: Lisa Film - **o.**: Germania Occ., 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 84'.

**Geppo il folle** — **r., s., sc.**: Adriano Celentano - **f.** (Telecolor): Alfio Contini - **scg.**: Enrico Tovaglieri - **c.**: Elena Mannini - **mo.**: A. Celentano - **m.**: A. Celentano, Anthony Rutherford - **int.**: Adriano Celentano (Geppo), Claudia Mori (Gilda), Miki Del Prete (l'impresario), Jennifer (Marcella), Pietro Brambilla e Marco Columbo (i disk jockey), Raf Di Sapio (il vecchio Raf), Ernesto Giunti (l'autista), Memo Dittongo, Loredana Del Santo, Jon Lei, Diego Baudini, Evelina Santercole, Fabio Confente, Danilo Baudini, Massimo Fusarpoli, Rodolfo Magnaghi, Domenico Seren Gay, Dante Sarzo, Luciano Bonanni, Ugo Frisoli, Gino Santercole, Felice Andreasi, Iris De Santis, Daniela Piperno, Marina Arcangeli, Luana Barbieri, Sergio Castellini, Daniele Demma - **p.**: Clan Celentano-Produzioni musicali e cinematografiche - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: CIDIF - **dr.**: 118'.

Gheishe Salon-Donne per piaceri particolari — v. **Sentensei Inpu**

Gladiatori dell'anno 3000, I — v. **Deathsport**

Grande avventura continua parte 2ª, La — v. **Further Adventures of the Wilderness Family Part II, The**

**Grayeagle** (Aquila Grigia il grande capo dei Cheyenne) — **r.**: Charles B. Pierce - **asr.**: Bud Davis - **s., sc.**: Ch. B. Pierce - **d.**: Brad White, Mike Sajbell - **f.**

(Panavision, Movielab): Jim Roberson - **scg.:** John Ball - **c.:** David Powell - **mo.:** J. Roberson - **m.:** Jaime Mendoza Nava - **coordinatore acrobazie:** B. Davis - **int.** Ben Johnson (John Colter), Iron Eyes Cody (Orso Scaltro), Lana Wood (Beth Colter), Jok Eclam (Trapper Willis), Paul Fix (Lupo in corsa), Alex Cord (Aquila Grigia), Jacob Daniels (Scar), Jimmy Clem (Abe Stroud), Cindy Butler (Ida Colter), Charles B. Pierce (Bugler), Blackie Wetzell (lo stregone), Cheyenne Rivera e Wayne Wells (guerrieri pellirossa), Bill Lafromboise e Don Wright (indiani al Forte), Jim Hirst (giovane Lupo in corsa), John Welsh (Lum Stroud) - **p.:** Ch. B. Pierce per Ch. B. Pierce Productions-American International Pictures - **pa.:** Tommy Clark - **o.:** U.S.A., 1977, **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 93'.

**Heaven Can Wait** (Il paradiso può attendere) — **r.:** Warren Beatty, Buck Henry - **asr.:** Howard W. Koch jr., Craig Huston - **s.:** basato sulla commedia omonima di Harry Segall - **sc.:** Elaine May, W. Beatty - **f.** (Movielab): William A. Fraker - **scg.:** Paul Sylbert, Edwin O'Donovan - **arr.:** George Gaines - **c.:** Ricahrd Bruno, Theadora, Van Runkle - **mo.:** Robert C. Jones, Don Zimmerman - **m.:** Dave Grusin - **ca.:** « Sonata n. 3 » di G.F. Händel, eseguita da Paul Brodie e Antonin Kubalek; « The Rams Marching Song » di John T. Boudreau; « Entry of the Gladiators » di Julius Fucik; « Happy Birthday to You » di Mildred J. Hill e Patty S. Hill; « Ciribiribin » di Albert Pestalozza - **so.:** Tommy Overton - **consulenti tecnici:** Les Josephson, Frank O'Neill - **int.:** Warren Beatty (Joe Pendleton), Julie Christien (Betty Logan), James Mason (Sig. Jordan), Jack Warden (Max Corkle), Charles Grodin (Tony Abbott), Dyan Cannon (Julia Farnsworth), Buck Henry (l'accompagnatore), Vincent Gardenia (Krim), Joseph Maher (Sisk), Hamilton Camp (Bentley), Arthur Malet (Everett), Stephanie Faracy (Corinne), Jeannie Linero (Lavinia), Harry D.K. Wong (il giardiniere), George J. Manos (la guardia di sicurezza), Larry Block (Peters), Frank Campanella (Conway), Bill Sorrells (Tomarken), Dick Enberg (intervistatore TV), Dolph Sweet (capo cocchiere), R.G. Armstrong (direttore generale), Keene Curtis (Oppenheim), William Larsen (Renfield), Morgan Farley (Middleton), William Bogert (Lawson), Joseph F. Makel (l'ambasciatore haitiano), Ed V. Pek, John Randolph, Richard O'Brien, Will Hare, Lee Weaver, Roger Bowen, Robert E. Leonard, Joel Marston, Earl Montgomery, Robert C. Stevens, Bernie Massa, Peter Tomarken, William Sylvester, Lisa Blake Richards, Charlie Charles, Nick Outin, Jerry Scanlan, Jim Boeke, Marvin Fleming, Deacon Jones, Les Josephson, Jack T. Snow, Curt Godwy, Al De Rogatis - **dr.:** Charles H. Maguire - **pe.:** Howard W. Koch jr., Ch. H. Maguire - **p.:** Warren Beatty per Shelburne Associates-Paramount - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 100'.

Heidi diventa principessa — v. **Wild Swans, The**

**Höstsonat** (Sinfonia d'autunno) - **r.:** Ingmar Bergman - **o.:** Germania Occ., 1978, - **di.:** Difilm-Star

*V. giudizio di Guido Cincotti (Sorrento '78) in « Bianco e Nero », 1979, n. 1, p. 93 e altri dati a p. 96.*

**I Lust Och Nöd** (I piaceri privati di mia moglie) — **r., s., sc.:** Paul Gerber - **f.** (Eastmancolor): Lasse Bjorne, Jack Churchill, P. Gerber - **mo.:** Thomas Hoyewa - **m.:** Anders Henrikson - **so.:** Kjell Jansson, Lars Klettner - **int.:** Elona Glenn (Elizabeth), Ulf Brunnberg (David), Per-Axel Arosenius (Karl Frederick Anderson), Marie Ekorre (la sorella), Caroline Christensen (la madre), Ake Brodine (il prete), Jim Steffe (l'uomo nel cinema), Ted Legerblad (Erik), Jane Sannemode Lopez (l'amichetta), Göran Söderberg (il padre) - **dp.:** Brian Wilkström - **p.:** Göran Sjöstedt per Premiar Film-Saga Film - **o.:** Svezia, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

**Jaws 2** (Lo squalo 2) — **r.:** Jeannot Szwarc - **r. 2° unità:** Joe Alves - **asr.:** Scott Maitland, Don Zepfel, Kathy Marie Emde, Beau Marks, Wilbur Mosier - **s.:** basato sui personaggi creati da Peter Benchley - **sc.:** Carl Gottlieb, Howard Sackler, Dorothy Tristan - **f.** (Technicolor): Michael Butler - **f. 2° unità:** David Butler, Michael McGowan - **f. subacquea:** Michael Dugan - **f. dello**

**squalo vivo:** Ron Taylor, Valerie Taylor - **es. meccanici:** Bob Mattey, Roy Arbogast - **scg.:** J. Alves, Stewart Campbell, Gene Johnson - **arr.:** Philip Abramson - **c.:** Bill Jobe - **mo.:** Neil Travis, Steve Potter, Arthur Schmidt - **m.:** John Williams - **so.:** Jim Alexander - **consulente tecnico:** Manfred Zendar - **coordinatore acrobazie:** Ted Grossman - **coordinatore marina:** Philip Kingry - **int.** Roy Scheider (Martin Brody), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murray Hamilton (maggiore Vaughan), Joseph Mascolo (Peterson), Jeffrey Kramer (Hendricks), Collin Wilcox (Dr. Elkins), Ann Dusenberry (Tina), Mark Gruner (Mike Brody), Barry Coe (Andrews), Susan French (la vecchia signora), Gary Springer (Andy), Donna Wilkes (Jackie), Gary Dubin (Eddie), John Dukakis (Polo), G. Thomas Dunlop (Timmy), David Elliott (Larry), Marc Gilpin (Sean Brody), Keith Gordon (Doug), Cynthia Grover (Lucy), Ben Marley (Patrick), Martha Swatek (Marge), Billy Van Zandt (Bob), Gigi Vorgan (Brooke), Jerry M. Baxter (il pilota dell'elicottero), Jean Coulter (il conducente del motoscafo con lo sci acquatico), Daphne Dibble (l nuotatrice), Christine Freeman (sciatrice acquatica), April Gilpin (Renee), William Griffith (il bagnino), Greg Harris (Il palombaro), Coll Red McLean (Red), Susan O. McMillan (la ragazza marinaio), David Owsley (il ragazzo marinaio), Allan L. Paddack (Crosby), Oneida Rollins (l'autista dell'ambulanza), Frank Sparks (I palombaro), Thomas A. Stewart (l'assistente palombaro), David Tintle (Il nuotatore), Jim Wilson (il nuotatore con il bambino), Kathy Wilson (la signora Bryant), Herb Muller (Phil Fogarty), Mary A. Gaffney (la signora Silvera), William Green (l'uomo arrabbiato), Jane Courtney, Al Wilde, Cyprien "Phil" Dube - **dp.:** Tom Joyner, Bill Badalato - **p.:** Richard D. Zanuck, David Brown per Zanuck-Brown-Universal - **pa.:** J. Alves - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 115'.

**Ligabue** — **r.:** Salvatore Nocita - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (Colore): Roberto Gerardi - **scg.:** Franco Vanorio - **c.:** Franco Carretti - **m.:** Franco Letti - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Flavio Bucci (Antonio Ligabue), Giuseppe Pambieri (Mazzacurati), Alessandro Haber (Cachi), Renzo Palmer (il sindaco), Andréa Ferreol (Cesarina), Giuseppina Galimberti (la madre di Cesarina), Palema Villoresi (Pia Mazzacurati), Giovanni Cimigotto Rubens (il padre di Ligabue), Luciano Melani (Mozzali), Franco Odoardi (il vedovo), Guido Tasso (l'ufficiale tedesco), Enzo Robutti (barbiere), Luigi Mussini (l impiegato), Sergio Renda (il pescatore), Sandra Bernardi (una giovane donna), Giovanni Sorrenti (il giovane contadino), Carlo Lamagni (il vecchio contadino), Giorgio Trestini (il carrettiere), Corrado Bedogni (secondo carrettiere), Maria Rosa Pifferi (la donna della pensione), Cristina Moffa (la lavandaia), Nietta Albertini (seconda lavandaia), Antonella Barili (terza lavandaia), Fausto Tommei (tartufaio), Corrado Lojacono (l'uomo del circo), Maria Grazia Grassini (la madre di Elba), Carlo Bagno (il contadino), Maddalena Pisoni (la madre di Cachi), Silvana Panphili (la ragazza), Marisa Laurito (la ragazza napoletana), Patrizia Crespi (un'altra ragazza), Marcello Turilli (il tedesco), Serafino Prati (il sindaco di Gualtieri), Angelo Pellegrini (il falegname), Giovanni Giaconia (un uomo), Gino (Luigi), Lavagetto (Bertacchini), Renato Mori (il farmacista), Filippo Perego (il direttore della Galleria d'Arte), Ezio Cavicchioli (l'autista Vandino), Sergio Negri (Negri), Arnaldo Bartoli (Bartoli), Nemo Caré (l'uomo della barzelletta) - **p.:** Camillo Teti per Produzione O.P.C. (Organizzazioni Produzioni Cinematografiche) - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Gold - **dr.:** 120'.

*V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 86.*

Matrimonio, Un — v. **Wedding, A**

Mercoledí da leoni, Un — v. **Big Wednesday**

Morte va a braccetto con le vergini, La — v. **Countess Dracula**

Mujer de la tierra caliente, La - v. **Donna della calda terra, La**

**Napoli... serenata calibro 9** — **r.:** Alfonso Brescia - **s.:** Ciro Ippolito - **sc.:** Piero Regnoli, C. Ippolito, A. Brescia - **f.** (Telecolor): Silvio Fraschetti - **scg.:** Romeo Costantini - **mo.:** Carlo Broglio - **m.:** Eduardo Alfieri - **int.:** Mario

Merola (don Salvatore Savastano), Nick Jordan [Aldo Canti] (Totonno), Ria De Simone (Marili), Marco Girondino (Gennarino), Letizia D'Addeo (Stereatella), Lucio Montanaro, Lucio Crocetti, Nino Vingeli, Lucia Cassini, Nunzio Gallo, Alessandro Partexano, Clara Bindi, Leopoldo Mastelloni - **p.**: Ciro Ippolito per G.P.S. - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Impegno-Reak - **dr.**: 85'.

**Nathalie après l'amour** (L'amore di Nathalie) — **r.**: Michael B. Sanders - **asr.**: Philip Graff - **s., sc.**: M.B. Sanders - **f.** (Eastmancolor): Gian Galli - **mo.**: Panos Papakiriakopoulos, Michel Levin - **m.**: Augusto Martelli - **so.**: Jean Claude Moulin - **int.**: Nathalie Nesle (Nathalie), William Hawk (Stéphan), Peter Doren, Guy Souquet, Alain Nancey, Karin Spring, Gigi Smond, Christina Kouritas - **p.**: M.B. Sanders per Cetelci - **o.**: Francia-Belgio, 1970 - **di.**: Regionale - **dr.**: 85'.

**Noccioline a colazione** — **r.**: Mario Orfini - **s.**: Gianfranco Barbieri - **sc.**: G. Barbieri, Luigi Collo, M. Orfini - **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli - **scg.**: Gianni Giovagnoni - **mo.**: Alfredo Muschietti - **m.**: Tommaso Vittorini, Stefano Mizzau - **int.**: Cristina Mancinelli (Alice), Stefano Mizzau (Marco), Pierpaolo Benigni (Ninetto), Eva Axen (la dottoressa), Jerry Di Giacomo (orango Otang), Mario Orfini (il direttore dello zoo) - **p.**: M. Orfini per Ediscope - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 94'.

**Notti porno nel mondo n. 2, Le** — **r., s., sc.**: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] - **f.** (Panoramica, Colore): A. Massaccesi - **mo.**: Vincenzo Vanni - **m.**: Gianni Marchetti - **int.**: Ajita Wilson, Sandy, Gerica Sprint, Tino Cervi - **p.**: Mario Paladini per Esagono Cinematografica - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: G.P.S. - **dr.**: 90'.

Occhi di Laura Mars — v. **Eyes of Laura Mars**

Paradiso può attendere, Il — v. **Heaven Can Wait**

**Papaya dei Caraibi** — **r.**: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] - **s.**: Roberto Gandus - **sc.**: Roberto Maietto - **f.** (Panoramica, Colore): A. Massaccesi, **mo.**: Vincenzo Tomassi - **m.**: Stelvio Cipriani - **int.**: Melissa Chimenti (Papaya), Sirpa Lane (Sara Ressel), Maurice Poli (Vincent) - **p.**: Carlo Maietto per Mercury Cinematografica - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Nucleo-Rosati-Star - **dr.**: 90'.

**Peticion, La** (Perversità) — **r.**: Pilar Miro - **s.**: basato sul romanzo « Per una notte d'amore » di Emile Zola - **sc.**: Leo Arkoriz, P. Miro - **f.** (Eastmancolor): Hans Burmann - **scg.**: Santiago Ontanon - **mo.**: Pablo Del Amo - **m.**: Roman Alix - **int.**: Ana Belen (Hélène Marchand), Emilio Gutierrez Caba (Michel), Frédéric de Pasquale (il Muto), Maria Luisa Ponte (Françoise), Maraita O' Visiedo (la signora Marsan), Carmen Maura (la ragazza), Eduardo Calvo, Pedro Del Rio, Artorjo Caral - **p.**: Cipi Cinematografica S.A. - **o.**: Spagna, 1976 - **di.**: Star - **dr.**: 90'.

Perversità — v. **Peticion, La**

**Per vivere meglio, divertitevi con noi** — **r.**: Flavio Mogherini - **s., sc.**: Marcello Coscia, Cochi Ponzoni, Renato Pozzetto, Isa e F. Mogherini, Carlo ed Enrico Vanzina, Franco Castellano, Pipolo [Giuseppe Moccia] - **f.** (Telecolor): Luigi Kuveiller, Franco Di Giacomo - **scg.**: Daniele Mogherini - **mo.**: Adriano Tagliavia - **m.**: Detto Mariano - **int.**: Monica Vitti (Valentina Contarini), Johnny Dorelli (Ottavio Del Bon) Catherine Spaak (Clodia), Renato Pozzetto (Siro), Milena Vukotic (Biggi), Elio Crovetto, Cesare Barro, Silvano Bernabei, Jessica Lari, Iber Borg - **p.**: Achille Manzotti per Irrigazione Cinematografica - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 115'.

Piaceri privati di mia moglie, I — v. **I Lust Och Nöd**

Pornodesideri di Silvia, I — v. **Freude am Fliegen**

Porno hostess in 3D, Le — v. **Stewardesses, The**

**Professor Kranz tedesco di Germania** — **r.**: Luciano Salce - **s.**: basato sul personaggio "Kranz" creato da Paolo Villaggio - **sc.**: Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Armando Costa, Leopoldo Serran, Ugo Liberatore, Fabrizio Zampa, Augusto Caminito, P. Villaggio, Giuseppe Catalano - **f.** (Vistavision, Colore): Danilo Desideri - **c.**: Marcello De Barros, Vera Rita De Reja - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Paolo Villaggio (Prof. Otto von Kranz), José Wilker (Leleco), Vittoria Chamas (Dosdoris), Maria Rosa (Raimunda), Adolfo Celi (Carcamano), Walter D'Avila, Joajuim Soares, Berta Loran, Gina Teixeira, Fernando José, Geneson, Alexander De Souza- **p.**: Fausto e Cristiano Saraceni per Effe Esse Cinema/Brasfilm - **o.**: Italia-Brasile, 1978 - **di.**: Gold-R.C.R. - **dr.**: 113'.

Qualcuno sta uccidendo i piú grandi cuochi d'Europa — v. **Who Is Killing the Great Chefs of Europe?**

**Questa libertà di avere... le ali bagnate** - **r.**: Alessandro Santini - **s.**: basato su un'idea di Vincenzo Matassi - **sc.**: Renato Polselli, A. Santini - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Gino Santini - **mo.**: Carlo A. Baltieri - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Mark Damon, Rita Calderoni, Franco Silva, Femi Benussi, Piero Mazzinghi, Rosita Toros - **p.**: San Giorgio - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Regionale

Racket dei sequestri, Il — v. **Squeeze, The**

**Rock'n Roll** — **r.**: Vittorio De Sisti - **asr.**: Roberto Tatti - **s.**: Galliano Juso - **sc.**: V. De Sisti, Augusto Caminito - **f.** (Panoramica, Colore): Giovanni Ciarlo - **scg.**: Claudio Cinini - **mo.**: Daniele Alabiso - **m.**: B.C. Corporation - **ca.**: « Tutti frutti », « Midnight Special », « Oh My Sould » di Little Richard; « Rock Around the Clock » di Bill Haley e la sua Comets; « Daddy Cool » di The Darts; « Fantasy Rock » di Ayxzteca - **so.**: Carlo Palmieri, Alvaro Orsini - **int.**: Rodolfo Banchelli (Rodolfo), Rosaria Biccica (Ornella), Macha Méril (Annalisa), Carlo Monni (Chico Molinari), Giancarlo Puglisi (Donato), Wolfgang Soldati (Alfredo, il cow boy), Mauro Fritella (Trippa), Anna Cardini (l'americana), Antonella Munari (Marina), Roberto Posse (il biondo), Giuseppe Pennese (il maestro di ballo), Leo Gullotta (il vigile), Moreno Polidori (il presentatore del campionato), Jessica Leri, Giorgio Montana e il gruppo Acrobatic Rock - **dr.**: Alessandro Mattei - **p.**: G. Juso per Cinemaster - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 105'.

Salario della paura, Il — v. **Sorcerer**

**Sea Gypsies, The** (Gli zingari del mare) — **r.**: Stewart Raffill - **r. II unità:** Gerard Alcan - **asr.**: Hal Schwartz - **s.**, **sc.**: S. Raffill - **f.** (Colore): Thomas Mc Hugh - **f. II unità:** Gerard Alcan - **f.** subacquea: Barry Herron - **mo.**: Dan Greer, R. Hansel Brown, Art Stafford - **m.**, **dm.**: Fred Steiner - **so.**: Craig Felburg - **ammaestratori animali:** Hubert Wells, Lloyd Beebe, Cheryl Shawyer, George Toth, Gwen Johnson, Marinho Correia, Mickey Bailey, Helena Walsh - **ammaestratore orca marina:** Sonny Allen - **ufficiale di rotta:** Bob Staniec - **int.**: Robert Logan (Travis MacLaine), Mikki Jamison-Olsen (Kelly Zimmerman), Heather Rattray (Courtney MacLaine) Cjon Damitri Patterson (Jesse), Shannon Saylor (Samantha MacLaine), Mike Litbe (l'annunciatore della TV), Nancy Loomis (la fidanzata) - **dp.**: Jerry Kingery - **pe.**: Peter R. Simpson - **p.**: Joseph C. Raffill per Raffill Production-NBC Television - **pa.**: Gerard Alcan - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 101'.

**Sentensei Inpu** (Gheishe Salon - Donne per piaceri particolari) — **r.**: Norifumi Suzuki - **int.**: Reiko Ike (Yuki), Sandra Julien (Sandra), Hiroshi Miyauchi (Yoshiro), Yoko Mihara, Fumio Watahabe - **p.**: Toei - **o.**: Giapponne, 1976 - **di.**: R.C.R. - **dr.**: 85'.

Sexy Symphony - v. **Der ma vaere en sengefant**

**Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band) — **r.**: Michael Schultz - **asr.**: L. Andrew Stone, Jervam Swartz, Chris Soldo - **s.**: basato sul lavoro teatrale omonimo di Robin Wagner e Tom O'Hor-

gan - **sc.:** Henry Edwards - **f.** (Panavision, Technicolor): Owen Roizman - **es. ottici:** Todd C. Ramsay - **e. elettronici:** Ron Hays, Richard Forman, Domenic Iaia - **scg.:** Brian Eatwell, Jeffrey Howard - **arr.:** Marvin March - **c.:** May Routh - **cor.:** Patricia Birt, Harry Naughton - **t.:** Ben Nye II - **mo.:** Christopher Holmes, John C. Howard - **m.:** Lennon, Paul McCartney - **dm., arrang.:** George Martin - **ca.:** « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », eseguita da The Bee Gees e Paul Nicholas; « With a Little Help from My Friends », « Getting Better », « She Came in through the Bathroom Window », eseguite da Peter Frampton e The Bee Gees; « Fixing a Hole », eseguita da George Burns; « Strawberry Fields Forever », eseguita da Sandy Farina; « I Want You (She's So Heavy) », eseguita da The Bee Gees, Dianne Steinberg, Paul Nicholas, Donald Pleasence e Stargard; « Good Morning, Good Morning », eseguita da Paul Nicholas, Peter Frampton e The Bee Gees; « Nowhere Man », « Polythene Pam », « Carry That Weight », eseguite da The Bee Gees; « Mean Mr. Mustard », eseguita da Frankie Howerd; « She's Leaving Home », eseguita da The Bee Gees, Jay MacIntosh e John Wheeler; « Lucy in the Sky with Diamonds », eseguita da Dianne Steinberg e Stargard; « Oh! Darling », eseguita da Robin Gibb; « Maxwell's Silver Hammer », eseguita da Steve Martin; « Because », eseguita da Alice Cooper e The Bee Gees; « Being for the Benefit of Mr. Kit », eseguita da Maurice Gibb, Peter Frampton, The Bee Gees e George Burns; « You'll Never Give Me Your Money », eseguita da Paul Nicholas, D. Steinberg; « Got to Get You into My Life », eseguita da Earth, Winf & Fire; « When I'm 64 », eseguita da Frankie Howard e Sandy Farina; « Come Together », eseguita da Aerosmith; « Golden Slumbers », « The Long and Winding Road », eseguita da P. Frampton; « A Day in the Life », eseguita da B. Gibb e The Bee Gees; « Get Back », eseguita da Billy Preston; tutte le canzoni sono di John Lennon e Paul McCartney e « Here Comes the Sun », di George Harrison - **so.:** Charles M. Wilborn - **int.:** Peter Frampton (Billy Shears), Barry Gibb (Mark Henderson), Robin Gibb (Dave Henderson), Maurice Gibb (Bob Henderson), Frankie Howerd (Signor Mustard), Paul Nicholas (Dougie Shears), Donald Pleasence (B.D. Brockhurst), Sandy Farina (Strawberry Fields), Dianne Steinberg (Lucy), Steve Martin (Dott. Maxwell Edison), Aerosmith (il futuro componente della banda), Alice Cooper (Sun), Earth, Wind & Fire (gli esecutori per beneficenza), Billy Preston (Sgt. Pepper), Stargard (il Diamande), Carel Struycker (il Bruto), George Burns (signor Klite), Patti Jerome (Saralinda Shears), Max Showalter (Ernest Shears), John Wheeler (signor Fields), Jay W. MacIntosh (signora Fields), Eleanor Zee (signora Henderson), Scott Manners (il giovane sergente Pepper), Woodrow Chambliss (il vecchio sergente Pepper), Stanley Coles, Stanley Sheldon e Bob Mayo (i giovani della Banda dei Cuori Solitari), Hank Worden, Morgan Farley e Delos V. Smith (i vecchi della Banda dei Cuori Solitari), Pat Cranshaw (un messaggero), Teri Lynn Wood (Bonnie), Tracy Justrich (Hippy), Peter Allen, Keith Allison, George Benson, Elvin Bishop, Jack Bruce, Keith Carradine, Carol Channing, Charlotte Sharon, Ula, Jim Dandy, Sarah Dash, Rick Derringer, Barbara Dickson, Donovan, Randy Edelman, Yvonne Elliman, José Feliciano, Leif Garrett, Geraldinen Granger, Adrian Gurvitz, Billy Harper, Eddie Harris, Heart, Nona Hendryx, Barry Humphries, Ettta James, Dr. John, Bruce Johnston, Joe Lala, D.C. LaRue, Jo Leb, Marcy Levy, Mark Lindsay, Nils Lofgren, Jackie Lomax, John Mayall, Curtis Mayfield, Cousin Bruce Morrow, Peter Noone, Alan O'Day, Lee Oskar, The Paley Brothers, Robert Palmer, Wilson Pickett, Anita Pointer, Bonnie Raitt, Helen Reddy, Minnie Riperton, Chita Rivera, Johnny Rivers, Monte Rock III, Danielle Rowe, Sha-Na-Na, Del Shannon, Joe Simon, Seals & Croft, Connie Stevens, Al Stewart, John Stewart, Tina Turner, Franckie Walli, Gwen Verdon, Diane Vincent, Grover Washington jr., Hank Williams jr., Johnny Winter, Wolfman Jack, Bobby Womack, Alan White, Lenny White, Margaret Whiting (gli ospiti a Heartland), Barbi Alison, Helena Andreyko, Jennifer Buchanan, Leonard Connor, Sherly Cooper, Carol Culver, Dennis Daniels, Tom Demenkoff, Cindy DeVore, Lionel Douglas, Larry Dusich, Deborah Fishman, John Robert Garrett, Ken Grant, Sandra Gray, Mary Ann Hay, Mimi Lieber,

Ben Lokey, Kim Miyori, Sean Moran, Joanne O'Rourke, Melinda Phelps, Kathy Pickle, Greg Rosatti, Andy Roth, Lou Spadaccini, Dennis Stewart, Judy Susman, Andy Tennant, Lulu Washington, Richard Weisman ed Antonette Yuskis (i ballerini), Anna Rodzianko e Rose Aragon (altre ballerine) - **dp.:** Jack Roe - **pe.:** Dee Anthony, Roger M. Rothstein - **p.:** Robert Stigwood per R. Stigwood Organisation-Geria - **pa.:** Bill Oakes - **o.:** U.S.A.-Germania Occ., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 111'.

**Silent Partner, The** (L'amico sconosciuto) — **r.:** Darly Duke - **asr.:** Alan Simmonds, Rossie Grose, Rudy Wrench - **s.:** basato sul romanzo « Think of a Number » di Anders Bodelsen - **sc.:** Curtis Hanson - **f.** (Colore): Billy Williams - **f. II** unità: Stephen Katz - **scg.:** Trevor Williams - **arr.:** Gerald Holmes, Dave Deyell, Ken Brooke - **c.:** Deborah Weldon - **m.:** George Appleby - **m.:** Oscar Peterson - **ca.:** C'mon Downtown di Nancy Simmonds, eseguita dall'autore - **int.:** Elliott Gould (Miles Cullen), Christopher Plummer (Harry Reikle), Susannah York (Julie), Celine Lomez (Elaine), Michael Kirby (Charles Packard), Sean Sullivan (la guardia della banca), Ken Pogue (il detective Willard), John Candy (Simonsen), Gail Dahms Louise), Michael Donaghue (Berg), Jack Duffy (Fogelman), Nancy Simmonds (la ragazza nella sauna), Nuala Fitzgerald (la donna nel deposito delle cassette di sicurezza), Guy Sanvido (Locksmith), Charlotte Blunt (signora Packard), Aino Pirskanen (signora Evanchuk), Michele Rosen (la giovane signora nella banca), Sandy Crawley (II detective), John Kerr (III detective), Stephen Levy (Freddie), Ben Williams, Jan Campbell, Jimmy Davidson, Eve Norman, Sue Lumsden, Rev. Harry Amey, Candace O'Connor - **dp.:** Marilyn Stonehouse, Liz Butterfield - **pe.:** Garth H. Drabinsky - **p.:** Joel B. Michaels, Stephen Young per Carolco Inc. - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 102'.

*V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 87.*

Sinfonia d'autunno — v. **Höstsonat**

**Sogni del signor Rossi, I** — **r.:** Bruno Bozzetto - **s., sc.:** Maurizio Nichetti, Guido Manuli, B. Bozzetto - **f.** (Colore): Ugo Magni, Enzo Lucchesi - **an.:** Giorgio Valentini, Fabio Pacifico, Massimo Vitetta, Edo Canali - **scg.:** Antonio Dall'Osso - **mo.:** Giancarla Rossi, Ugo Micheli - **m.:** Franco Godi - **collaborazione tecnica:** Carlo Caccialanza - **p.:** Roxy International - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Lumen-Rosati - **dr.:** 70' - a questo film è unito il documentario **End of the Game** (L'ultima caccia) — **r.:** Robin Lehman - **f.:** R. Lehman, Glen Tracy - **mo.:** Jacqueline Lecompte - **m.:** Lehman - **p.:** Wilburn-Lehman.

Sole, sesso e pastorizia! — v. **Geh, zieh Dein Dirndl aus**

**Sorcerer** (Il salario della paura) — **r.:** William Friedkin - **asr.:** Newton Arnold, Al Shapiro, Miguel Gil, Mark Johnson - **s.:** basato sul romanzo « Le salaire de la peur » di Georges Arnaud - **sc.:** Walon Green - **f.** (Technicolor): John M. Stephens, Dick Bush - **scg.:** John Box, Roy Walker - **arr.:** Bob Laing - **c.:** Anthony Powell - **mo.:** Bud Smith, Robert K. Lambert - **m.:** Tangerine Dream « I'll Remember April » di Don Raye, Gene de Paul, Patricia Johnston, eseguita da Charlie Parker; « Spheres » di Keith Jarrett - **so.:** Jean-Louis Ducarme - **int.:** Roy Scheider (Jackie Scanlon, « Juan Dominguez »), Bruno Cremer (Victor Mazon "Serrano"), Francisco Rabal (Nilo), Amidou (Kassem, "Martinez"), Ramon Bieri (Corlette), Peter Capell (Lartique), Karl John (Angerman, "Marquez"), Frederick Ledebur (Carlos), Chico (Agrippa), Richard Holley (il pilota dell'elicottero) - **dp.:** Roberto Bakker, Gerard Murphy - **p.:** William Friedkin per Film Properties International - **pa.:** Bud Smith - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 125'.

Squalo 2, Lo — v. **Jaws 2**

**Squeeze, The** (Il racket dei sequestri) — **r.:** Michael Apted - **asr.:** Scott Wodehouse - **s.:** basato sul romanzo omonimo di David Craig - **sc.:** Leon Griffiths - **f.** (Technicolor): Dennis Lewiston - **scg.:** William McCrow - **arr.:** Dennis Fruin, John Allenby - **mo.:** John Shirley - **m.:** David Hentschel - **ca.:** « You Make Me Feel Brand New », di Thom Bell e Linda Creed, eseguita da The Stylistics;

« Listen to the Music » di Tom Johnston, eseguita da The Doobie Brothers; « Oh No » di Billy Kinsley, eseguita da Liverpool Express; « Cotton Mouth » di James Seals e Dash Crofts, eseguita da The Doobie Brothers; « Qoquaq en Transic Naon » di Jon Anderson, eseguita da Olias di Sunhillow - **so.:** Cyril Swern - **int.:** Stacy Keach (Jim Naboth), David Hemmings (Keith), Edward Fox (Foreman), Stephen Boyd (Vic), Carol White (Jill), Freddie Star (Teddy), Hilary Gasson (Barbara), Rod Beacham (dottor Jenkins), Stewart Harwood (Des), Alan Ford (Taff), Roy Marsden (Barry), Leon Greene (il commissario), Maureen Sweeney (l'impiegata della sauna), Lucinda Duckett (Sharon), Alison Portes (Christine), Keith Miles (Jack), Pam Brighton (signor Devlin), Merdelle Jordine (la massaggiatrice negra), Marjie Lawrence (Beryl), Lucinda Lijertwood (signor Delgado), Lionel Ngakane (l'indiano), Michael O'Hagan (la guardia di sicurezza), Lee Strand (Dave), Ken Sicklen, Bob Ramsey - **p.:** Stanley O'Toole per Martinat Productions-Warner Bros - **o.:** Gran Bretagna, 1977 - **di.:** PEC-RCR - **dr.:** 100'.

**Stewardesses, The** (Le porno hostess in 3D) — **r.:** Alf Silliman jr. - **asr.:** Robert Capps - **s., sc.:** A. Silliman jr. - **f.** (Eastmancolor, 3D Magnavision): Christopher Bell - **scg.:** Vicki Christi - **mo.:** Cordell Fray - **m.:** James Navas - **int.:** Christina Hart (Samantha), Michael Garrett (Colin Winthrop), Paula Erikson (Tina), William Basil (Capitano Brad Masters), Angelique de Moline (Jo Peters), Kathy Ferrick (Kathy), Janet Wass (Wendy), Donna Stanley (Horney Annie), Jerry Litvinoff (Cappy), Patricia Fein (Karen), Beth Shields (Cindy), Monica Gayle (Ursella), Robert Keller (Charles), Andy Roth (il soldato), John Barcado (il pilota), Gordon White (Loren Hatcher), Barry Schoenborn (Steve Smith), Alicia Taggart, Linda Francis, Cindy Hpkins, Barbara Caron, Lynn Harris, Candy Stokes, Brenda Morrison, Mindy Baker, Phyllis Stengle, Ann Reynolds, Nancy O'Gorman, Karen Sherman, Nancy Ison, Babette Cartier - **pe.:** Louis K. Sher - **p.:** A. Silliman jr. per L.K. Sher Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 77'.

Ultima caccia, L' — v. **End of the Game**

Valanga — v. **Avalanche**

**Vizio ha le calze nere, Il** — **r., s.:** Tano Cimarosa - **sc.:** Adriano Bolzoni, Luigi De Marchi - **f.** (Technicolor): T. Cimarosa - **m.:** Carlo Savina - **int.:** John Richardson, Dagmar Lassander, Ninetto Davoli, Magda Konopka, Giacomo Rossi Stuart, T. Cimarosa, Daniela Giordano, Pieranna Quaia, Dada Gallotti, Jean Williams - **p.:** Giovanni Carrino per Iri Cinematografica - **o.:** Italia, 1975 - **di.:** Seven Star - **dr.:** 92'.

**Voglia di donna** — **r., s., sc.:** Franco Bottari - **f.** (Telecolor): Maurizio Gennaro - **mo.:** Gianfranco Amicucci - **m.:** Ubaldo Continiello - **int.** ep. **Domenica con...; La pipí; Il miracolo:** Laura Gemser (la principessa africana), Gabriele Tinti (Bruno), Rena Niehaus (Luisa), Carlo Giuffrè (l'avv. Caimano), Stefano Amato (Paolo), Gianni Cavina (Gesuino), Ilona Staller (se stessa), Luciano Salce il "Matto"), Armando Brancia, Antonio Di Leo - **o.:** Vincenzo Salviani per Asa Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Drai - **dr.:** 95'.

**Wedding, A** (Un matrimonio) — **r.:** Robert Altman - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** 20th Century Fox.

*V. recensione di Giannalberto Bendazzi in questo fascicolo a p. 80 e altri dati in « Bianco e Nero », 1979, n. 1 (S. Sebastiano '78) p. 87.*

**Wild Swans, The** (Heidi diventa principessa) — **r.:** Akihiro Ogawa - **s.:** basato sul romanzo « Heidi » di Johanna Spyri - **d.:** Enrico Bomba - **f.** (Eastmancolor): Tamio Hosoda - **an.:** A. Ogawa - **m.:** Akihiro Komori - **p.:** Chiaki Imada per Toei - **o.:** Giappone, 1976 - **di.:** Oriental-Martino - **dr.:** 66'.

**Who Is Killing the Great Chefs of Europe?** (Qualcuno sta uccidendo i piú grandi cuochi d'Europa) — **r.:** Ted Kotcheff - **asr.:** Wolfgang Glattes, Don French, Jobst Grapow, Bernard Cohn, Guy Travers - **s.:** basato sul romanzo « Someone Is

Killing the Great Chefs of Europe » di Nan Lyons, Ivan Lyons - **sc.**: Peter Stone - **f.** (Colore): John Alcott - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Werner Achmann, Millie Burns - **arr.**: André Labussiere - **c.**: Donfeld, Judy Moorcroft - **mo.**: Thom Noble - **m.**: Henry Mancini - **so.**: David Hildygard - **ess.**: Victor Guarnier, John Jolliffe - **int.**: George Segal (Robby Ross), Jacqueline Bisset (Natasha O'Brien), Robert Morley (Max Vandervere), Jean-Pierre Cassel (Louis (Kohner), Philippe Noiret (Jean-Claude Moulineau), Jean Rochefort (Auguste Grandvilliers), Luigi Proietti (Ravello), Stefano Satta Flores (Fausto Zoppi), Madge Ryan (Beecham), Frank Windsor (Blodgett), Peter Sallis (St. Claire), Tim Barlow (Doyle), John McMesurier (Dott. Deere), Joss Ackland (Cantrell), Jean Gaven (Salpetre), Daniel Emilfork (Saint-Juste), Jacques Marin (Messenet), Jacques Balutin (Chappemain), Jean Paredes (Brissac), Michael Chow (Soong), Anita Graham (Blonde), Nicholas Ball (Skeffington), David Cook (Bussingbill), Nigel Havers (Counterman), John Carlisle (l'attore), Sheila Ruskin (l'attrice), Kenneth Fortescue (il direttore), Strewan Rodger (l'assistente direttore), Derek Smith (l'uomo nel corridoio), Marjorie Smith (receptionist TV), Aimee Delamain (la vecchia donna), Lyall Jones (l'autista di Robby), Eddie Tagoe (Mumbala), Caroline Langrishe (Loretta) - **dp.**: René Dupont, Paul Lemaire, Juliette Toutain, Carlo Margraf - **pe.**: Merv Andelson, Lee Rich, Eddie Saeta, Lutz Hengst - **p.**: William Aldrich per Aldrich Company-Lorimar, Los Angeles/Geria Production-Bavaria Films, Monaco - **pa.**: Lynn Guthrie - **o.**: U.S.A.-Germania Occ., 1978 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 112'.

**Zanna bianca e il grande Kid** — **r.**: Vito Bruschini - **s.**: basato sul romanzo di Jack London - **sc.**: V. Bruschini, Pello Quaglia - **f.** (Panoramica, Colore): Federico Del Zoppo - **mo.**: Romeo Ciatti - **m.**: Natili-Polizzy - **int.**: Tony Kendall (Franky James), Fabrizio Marani (Kid), Gordon Mitchell (il signor Morgan), il cane Buc (Zanna Bianca), Lea Lander, Charles Pententlon, Inga Alexandrova, Sandro Ghiani, Dario Ghirardi, Clara Colosimo, Paolo Celli, Enzo Bruni, Giacomo Assandri, Gianni Diana - **p.**: Irene Quaglia Gobbini per International Films Constellation - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Lear International Films - **dr.**: 92'.

Zingari del mare, Gli — v. **Sea Gypsies, The**

**ABBREVIAZIONI**

**r.** (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).